J. G. Albrechtsberger's

sämmtliche

Schriften

über

Generalbaß, Harmonielehre und Tonsetzkunst;

zum Selbstunterrichte.

Zweyter Band.

Zweyte, umgearbeitete und sorgfältig revidirte Auflage.

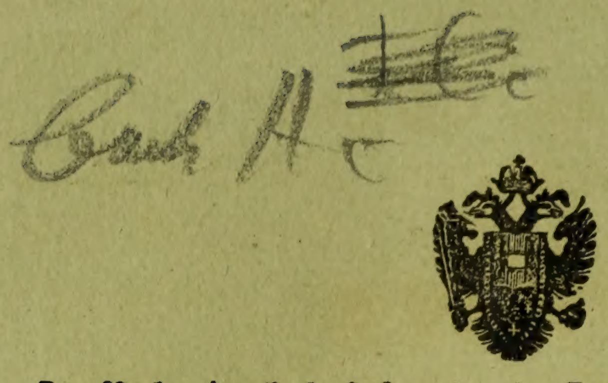


Wien.

Verlag der k. k. Hof- u. priv. Kunst- u. Musikalienhandlung

des

Tobias Haslinger.



Im Verlag der k. k. Hof- und priv. Kunst- und Musikalienhandlung
des **Tobias Haslinger** in Wien
ist erschienen,
und auch in allen Musikalienhandlungen des In- und Auslandes
zu haben:

Winterreise.

Gedichtet von Wilhelm Müller.

In Musik gesetzt

für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte

von

Franz Schubert.

89. Werk.

		in C. M.
Erste Abtheilung	fl.	3 —
Zweyte Abtheilung	„	2 30

Schwanengesang.

In Musik gesetzt

für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte

von

Franz Schubert.

Letztes Werk.

		in C. M.
Erste Abtheilung	fl.	3 —
Zweyte Abtheilung	„	3 —

Sängerfahrt.

In Musik gesetzt

für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte

von

Franz Lachner.

33. Werk.

		in C. M.
Erste Lieferung	fl.	1 30
Zweyte Lieferung	„	1 30
Dritte Lieferung	„	1 30

Albrechtsberger's Werke.

Druck von A. Strauß's sel. Witwe.

J. G. Albrechtsberger's

sämmtliche

Schriften

über

Generalbaß, Harmonie-Lehre, und Tonsetzkunst;

zum Selbstunterrichte.

Systematisch geordnet, mit zahlreichen, aus dessen mündlichen Mittheilungen geschöpften Erläuterungs-Beyspielen,

und einer

kurzen Anleitung zum Partitur-Spiel,

nebst Beschreibung aller bis jetzt gebräuchlichen Instrumente,

vermehrt und herausgegeben

von seinem Schüler,

Ignaz Ritter von Seyfried.

Zweyte, sorgfältig revidirte Auflage.

Zweiter Band.

Mit 261 Notenbeyspielen.



Wien, bey Tobias Haslinger,

k. k. Hof- und priv. Kunst-, und Musikalienhändler.

Zweyter Band.

Generalbaß- und Harmonie-Lehre.

Inhalt
des zweyten Bandes.

Seite

Anweisung zur Composition.

Ein jedes Tonstück besteht aus Accorden.

Die Folge derselben, nach den Gesetzen der Wahrheit und Schönheit geregelt und geordnet, bildet ein vollendetes, in sich abgeschlossenes Tonstück.

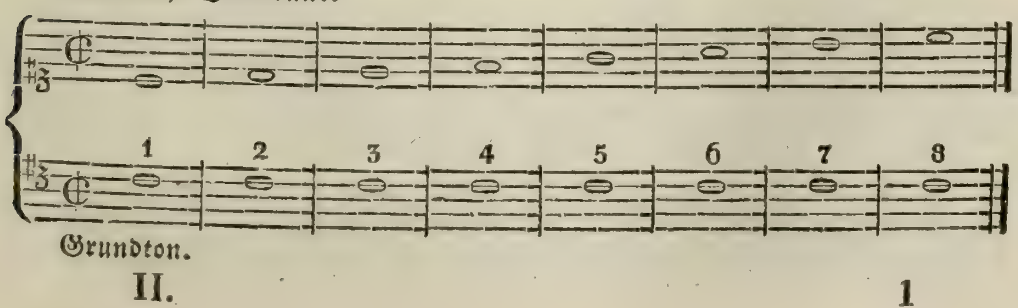
Der Inbegriff sämmtlicher Regeln, wie die vom Erfindungsvermögen empfangenen Ideen dem Gehöre wohlgefällig aneinander gereihet, natürlich verbunden, und zu einem durchaus correcten Ganzen geformt werden müssen, ist die Compositions-Lehre, die Tonsetzkunst.

§. 1.

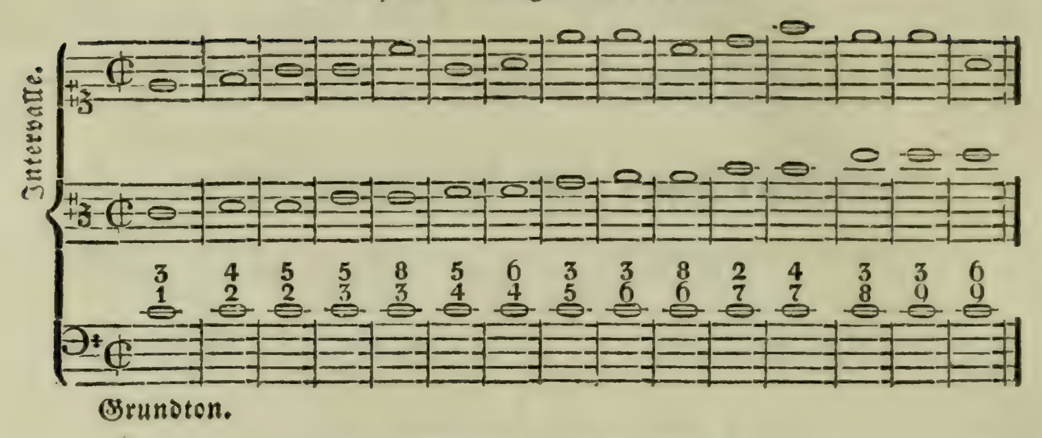
Von den Intervallen.

In der vorher gegangenen Generalbaß-Lehre ist sowohl die Anzahl der Intervalle, als ihre Benennung bereits aufgeführt, und umständlich erklärt worden. Daher ist es auch schon bekannt, daß, wenn von diesen Intervallen eins oder mehrere über einen Grundton gelegt werden, daraus ein zwey-, drey-, vier- oder fünfstimmiger Accord hervor gehen müsse; z. B.

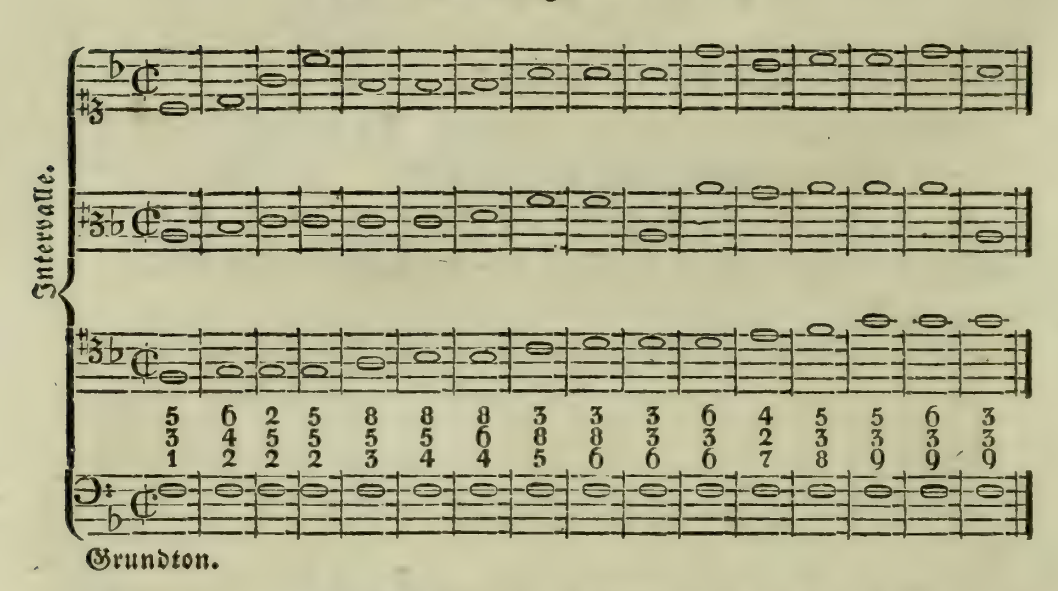
Zweystimmige Accorde.
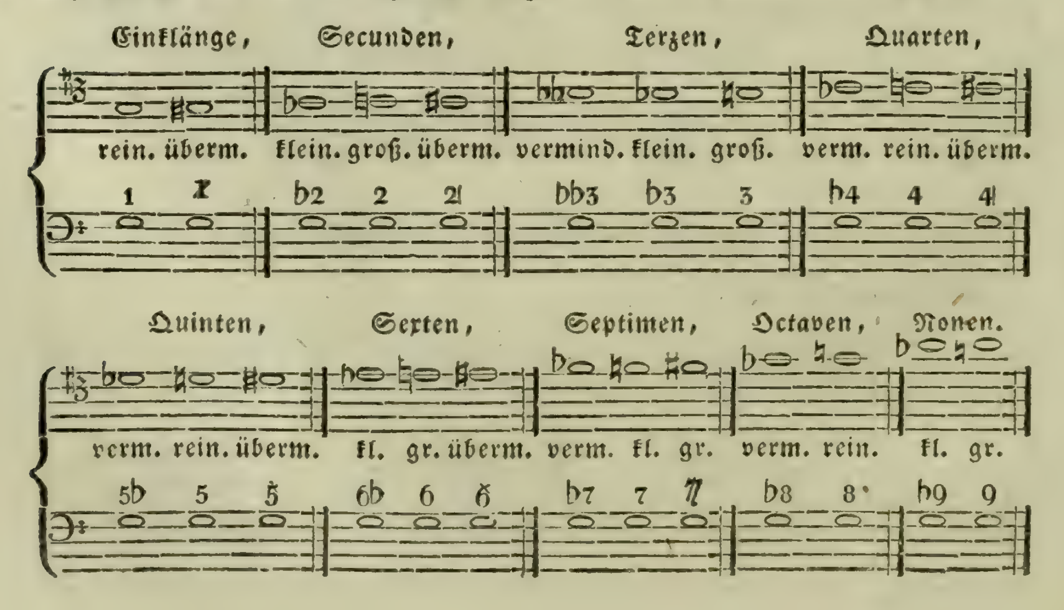


Dreystimmige Accorde.



Vierstimmige Accorde.



Diese Intervalle sind, wie ebenfalls schon bemerkt wurde, durch Erhöhung oder Erniedrigung folgender Modificationen fähig, als:



Die Bezifferung bey den vorhergehenden drey - oder vierstimmigen Accorden ist nicht überall die übliche; denn die Zahlen bezeichnen hier nur die eigenthümliche Lage der Intervalle. Bey der gewöhnlichen Bezifferung muß das kleinere Intervall immer unter das größere geschrieben werden; z. B.

$$\begin{smallmatrix}4\\2\end{smallmatrix}\;\begin{smallmatrix}7\\2\end{smallmatrix}\;\begin{smallmatrix}6\\4\\\flat 3\end{smallmatrix}\;\begin{smallmatrix}9\\7\\5\end{smallmatrix}\;\begin{smallmatrix}8\\6\end{smallmatrix}\quad \text{und nicht}\quad \begin{smallmatrix}2\\4\end{smallmatrix}\;\begin{smallmatrix}2\\7\end{smallmatrix}\;\begin{smallmatrix}4\\\flat 3\\6\end{smallmatrix}\;\begin{smallmatrix}7\\5\\9\end{smallmatrix}\;\begin{smallmatrix}6\\8\end{smallmatrix}\quad \text{ꝛc.}$$

Auch wäre es fehlerhaft, wenn man über die erste und letzte Note des Basses eine von den drey Zahlen, die den vollkommenen Accord andeuten, setzte; weil jeder Generalbaß-Spieler wissen wird, daß die meisten Stücke mit dem vollkommenen Accorde anfangen (wenn nicht etwa mit dem Sexten-Accorde über der dritten Stufe begonnen wird), und daß alle in dem Haupttone, folglich auch mit dem vollkommenen Accorde schließen müssen. Ferner wäre es überflüssig und ungewöhnlich, wenn man da, wo die Terz, Sexte oder reine Quinte in einem vierstimmigen Satze verdoppelt werden können, zwey Drey, Sechse oder Fünfe über die Baßnote setzen wollte. Den vollkommenen Accord, wenn er unerwartet groß oder klein eintritt, braucht man nur mit einem ♯, ♭ oder ♮ anzudeuten. Die meisten, besonders consonirende, Accorde (den Quart-Sexten-Accord ausgenommen) werden nur mit Einer Ziffer vorgeschrieben, weil man in der Generalbaß-Lehre bereits erlernt hat, welches zweyte, dritte, oder vierte Intervall den schon Vorhandenen angehöre. Die zweyte und dritte Ziffer muß man nur dann hinzu fügen, wenn es ein dem Accorde fremdes Intervall ist, oder ein ♭, ♯ oder ♮, welches bey dem Schlüssel nicht vorgezeichnet ist, verlangt. Endlich werden die vollkommenen Accorde nur dann mit einer oder zwey Ziffern angezeigt, wenn eine dissonirende Bindung oder die gebundene Sexte vorher geht, oder wenn nach einer vollkommenen Consonanz im regelmäßigen Durchgange eine Dissonanz folgt; z. B.

$$4\;3.\quad 9\;8.\quad 6\;5.\quad \begin{smallmatrix}9\\4\end{smallmatrix}\begin{smallmatrix}8\\3.\end{smallmatrix}\quad \begin{smallmatrix}9\\7\end{smallmatrix}\begin{smallmatrix}8\\6.\end{smallmatrix}\quad \text{oder}\quad 3\;2.\quad 5\;4.\quad 8\;7.$$

$$10\;9.\quad \begin{smallmatrix}3\\1\end{smallmatrix}\begin{smallmatrix}4\\2.\end{smallmatrix}\quad \begin{smallmatrix}8\\3\end{smallmatrix}\begin{smallmatrix}9\\4.\end{smallmatrix}\quad \begin{smallmatrix}8\\3\end{smallmatrix}\begin{smallmatrix}7\\2.\end{smallmatrix}\quad \begin{smallmatrix}5\\3\end{smallmatrix}\begin{smallmatrix}7\\2.\end{smallmatrix}\quad \begin{smallmatrix}5\\3\end{smallmatrix}\begin{smallmatrix}4\\2.\end{smallmatrix}\quad \text{auch}\quad \begin{smallmatrix}5\\3\end{smallmatrix}\begin{smallmatrix}6.\\4\end{smallmatrix}$$

Noch andere solche Harmonien, welche von gebundenen oder ungebundenen Vorschlägen (Vor- oder Aufhaltungen) herstammen, sind leicht zu finden, wenn man einen, oder zwey, oder alle drey Töne des vorhergehenden Accordes zu dem folgenden liegen läßt, die sodann, im langsamen Zeitmaße, allezeit beziffert werden müssen.

§. 2.

Von den Consonanzen und Dissonanzen,

das ist: wohllautenden und übellautenden Intervallen.

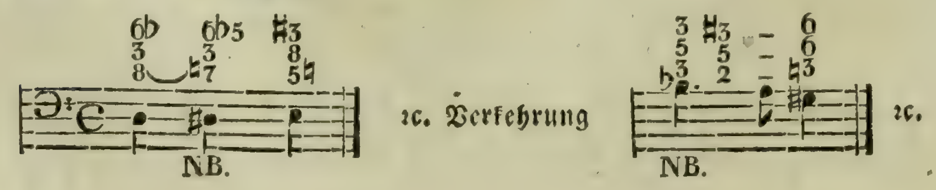
Nicht minder ist bekannt, daß alle Intervalle entweder Consonanzen, oder Dissonanzen seyn müssen, und aus dem Grunde also genannt werden, weil jene dem Gehör schmeicheln, diese aber mehr oder minder unangenehm dasselbe berühren. Der reine Einklang, die reine Quinte und die reine Octave sind voll- vollkommene Consonanzen. Die kleine und große Terz, die kleine und große Sexte nebst den beyden Decimen von gleicher Qualität, sind unvollkommene Consonanzen; die übrigen aber, als: der übermäßige Einklang, welcher auch der kleine halbe Ton (Semitonium minus) heißt; die kleine Secunde oder der große halbe Ton (Semitonium majus); die große und übermäßige Secunde; die verminderte Terz; die drey Quarten; die verminderte und übermäßige Quinte; die übermäßige Sexte *); die drey Septimen; die verminderte Octave; und die zwey Nonen sind Dissonanzen.

§. 3.

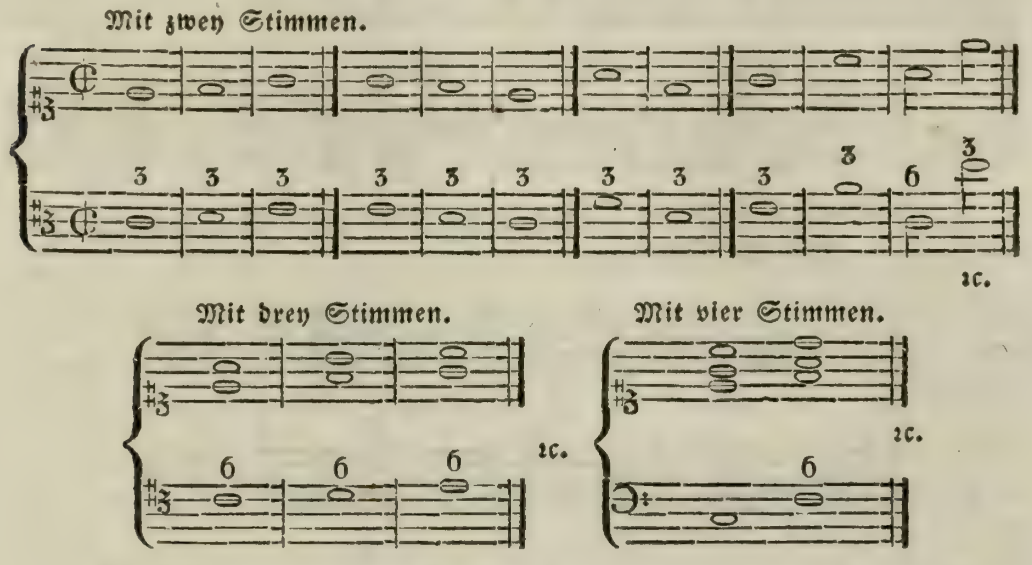
Von den Bewegungen.

Da keine Fortschreitung der Intervalle und der daraus zusammen gesetzten Accorde ohne Bewegung geschehen kann, so ist gesagt worden, daß es dreyerley Bewegungen gibt, nähmlich: eine

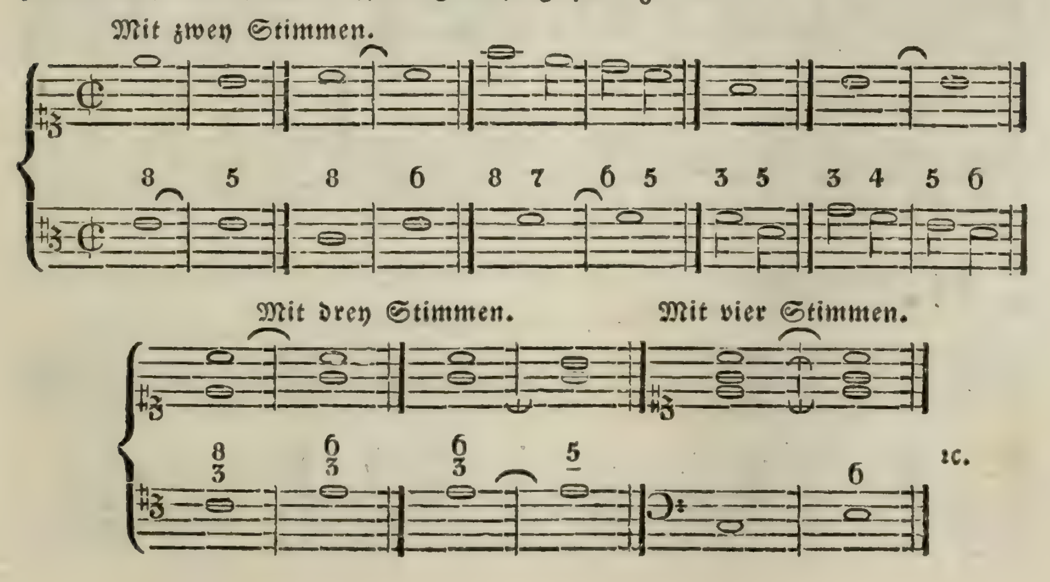
*) Man macht auch jetzt eine verminderte; doch wer diese zuläßt, muß auch im doppelten Contrapuncte der Octave eine übermäßige Terz zulassen. Ich habe sie beyde also gemacht:



gerade, eine Seitenbewegung und eine widrige oder Gegenbewegung. (Die in der Generalbaßlehre angeführte, vierte, oder Parallel-Bewegung fällt hier weg, da im später zu erklärenden einfachen, strengen Contrapunct niemahls eine und dieselbe Note wiederhohlt angeschlagen werden darf.) Die gerade ist die gefährlichste, besonders in einem zweystimmigen strengen Satze, weil in dieser gar keine verdeckten Quinten und Octaven oder Einklänge erlaubt sind; außerdem ist sie öfters gut. Diese Bewegung geschieht, wenn zwey oder mehrere Stimmen zugleich stufenweise oder auch sprungweise hinauf oder herab schreiten; z. B.
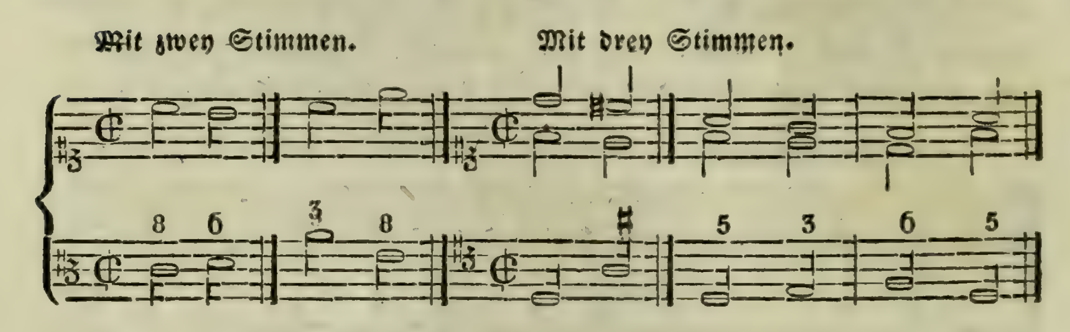


Die Seitenbewegung findet statt, wenn eine oder mehrere Stimmen aushalten, das ist, mit ihrem Tone liegen bleiben, die eine aber oder die andere sich fortbewegt und weiter hinauf oder herab stufenweise oder sprungweise geht, z. B.



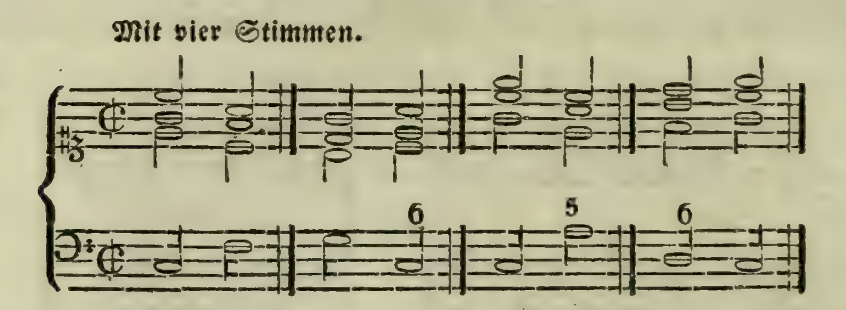
Die widrige oder Gegenbewegung ist, wenn eine Stimme hinauf, die andere hinab, oder eine hinab, die andere aber hinauf geht oder springt; und so mit mehreren Stimmen. Man kann auch (welches in vollstimmigen Sätzen nothwendig und allgemein ist) zwey oder alle drey Bewegungen zugleich anbringen.

Gegenbewegung.

Mit zwey Stimmen. Mit drey Stimmen.
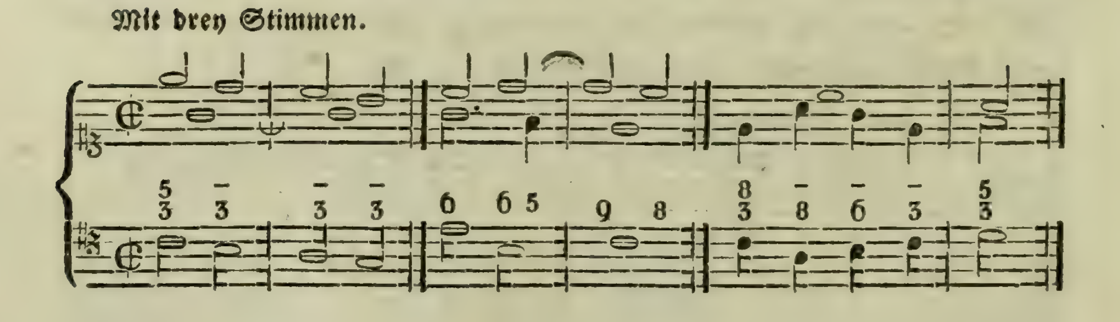


Mit vier Stimmen.

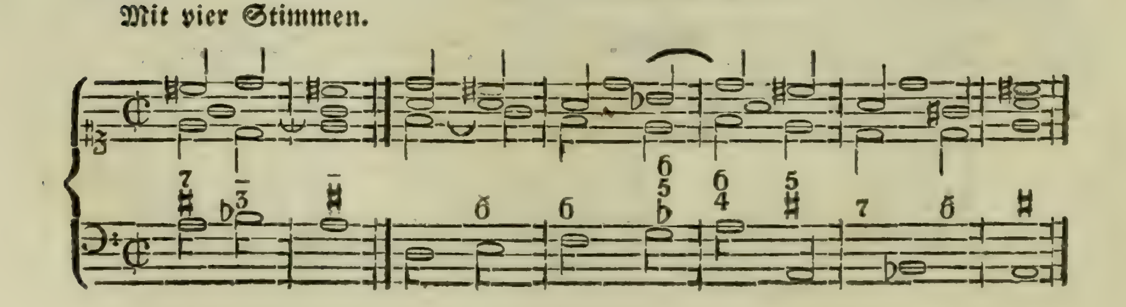


Gemischte Bewegung.

Mit drey Stimmen.



Mit vier Stimmen.



§. 4.

Von den musikalischen Geschlechtern und Tonarten.

Unsere Vorfahren begnügten sich viele hundert Jahre her mit folgenden sechs, vielleicht aus Griechenland herstammenden Tonarten, als:

D, e, f, g, a, h, c, d. — Diese Tonleiter hieß **Modus dorius.**
E, f, g, a, h, c, d, e. — Diese Tonleiter hieß **Modus phrygius.**
F, g, a, h, c, d, e, f. — Diese Tonleiter hieß **Modus lydius.**
G, a, h, c, d, e, f, g. — Diese Tonleiter hieß **Modus mixolydius.**
A, h, c, d, e, f, g, a. — Diese Tonleiter hieß **Modus aeolius.**
C, d, e, f, g, a, h, c. — Diese Tonleiter hieß **Modus jonicus.**
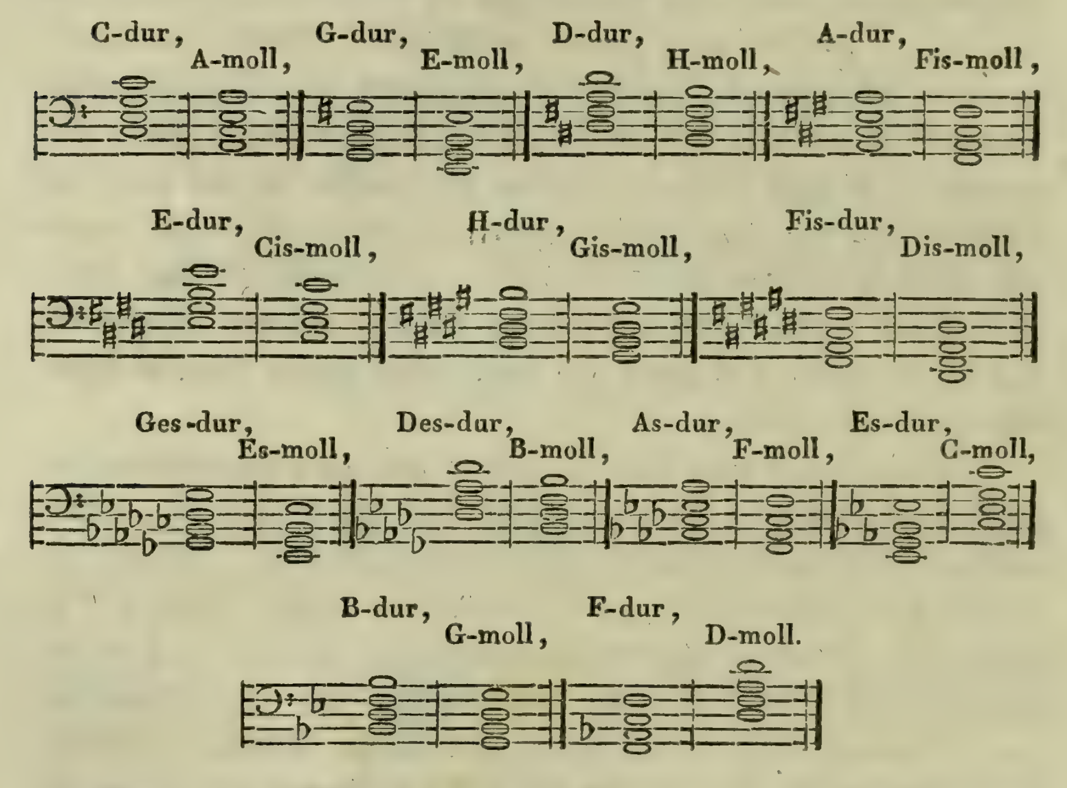
Dieß waren ihre **Modi authentici**, wenn sie mit einem Quinten-Sprunge der Grundstimme herab, oder mit einem Quarten-Sprunge hinauf (welches einerley ist) den Satz schlossen, z. B. **G, C,** zu welchen zwey Tönen vollkommene Accorde genommen wurden, wie jetzt noch gewöhnlich ist, wenn man nicht die große Terz mit der Quarte über der vorletzten Note verzögern will. Sie nahmen noch sechs Neben-Tonarten an, welche sie aus den sechs authentischen um eine Quinte höher formirten, und dieß waren ihre **Modi plagales**, da sie mit einem Quarten-Sprunge herab oder einem Quintensprunge hinauf (welches wieder einerley ist) mit der untersten Stimme durch zwey vollkommene Accorde schlossen, z. B. **C, G** *).

Da man sich aber in diesen zwölf und auch in ihren versetzten Tonarten vor Been und Kreuzen sehr hüten mußte, so kam nicht viel Sangbares heraus. Wenn sie einige fremde halbe Töne in eines der oberwähnten zwölf Geschlechter hinein brachten, so wurde das Geschlecht **Genus chromaticum**, das ist, das halbtönige Geschlecht, genannt; brachten sie aber gar Vierteltöne an, so nannte man es das vierteltönige Geschlecht (**Genus enharmonicum**). Da sie aber von diesen Seltenheiten, die zu unseren Zeiten sehr gewöhnlich sind, wenig Gebrauch machten, vielmehr sich mit ihren oben gezeigten scalenmäßigen Tönen begnügten;

*) Wenn man jetziger Zeit nach plagalischer Art einen Schluß macht, pflegt man gern im vorletzten vollkommenen Accorde die Octave mit der None zu verzögern.

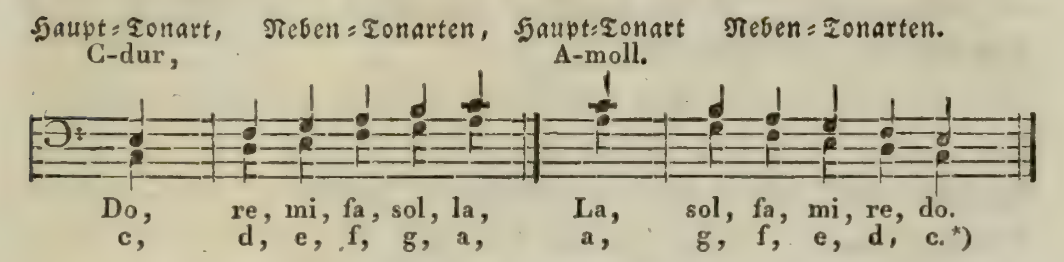
so war ihr Satz fast ganztönig, und hieß das natürliche, platte, einförmige Geschlecht (Genus diatonicum).

Wenn sie aber alle drey Geschlechter in einem einzigen Satze (welches selten geschah) anbrachten, so hieß es Genus mixtum, das vermischte Geschlecht. Wer von diesen Antiquitäten mehrere Wissenschaft verlangt, der lese des Herrn Marpurg 9. Abschnitt im ersten Theile der Abhandlung von der Fuge. In unseren Zeiten sind 24 Tonarten festgesetzt, ob man gleich durch den Quinten- oder Quarten-Zirkel mit vorgezeichneten sieben Kreuzen und Been es bis auf 42 bringen kann. Da aber die schwersten davon in leichtere versetzt werden, und dem Gehöre einerley Accorde vorstellen; so bleiben, wie schon gesagt, nur 24 Tonarten festgesetzt, nähmlich zwölf harte und zwölf weiche. Die zwölf weichen zu finden, darf man nur von den zwölf harten auf die kleine Terz hinab steigen. Man fängt z. B. in C-dur an.



Fragt ein Schüler, in wie viel Tonarten er in einem langen Stücke, z. B. in dem ersten oder letzten Satze einer Sinfonie, eines Concerts, eines Quartetts oder Quintetts, in einem Chore, oder einer langen Fuge u. s. w. gehen darf; so ist meine Antwort: nur in fünf Neben-Tonarten, welche in Durtönen hinauf, in Molltönen aber herab, sammt ihren natürlichen Terzen, in fol-

gender Ordnung sich befinden, die aber im Satze selbst nicht immer befolgt werden darf, z. B.

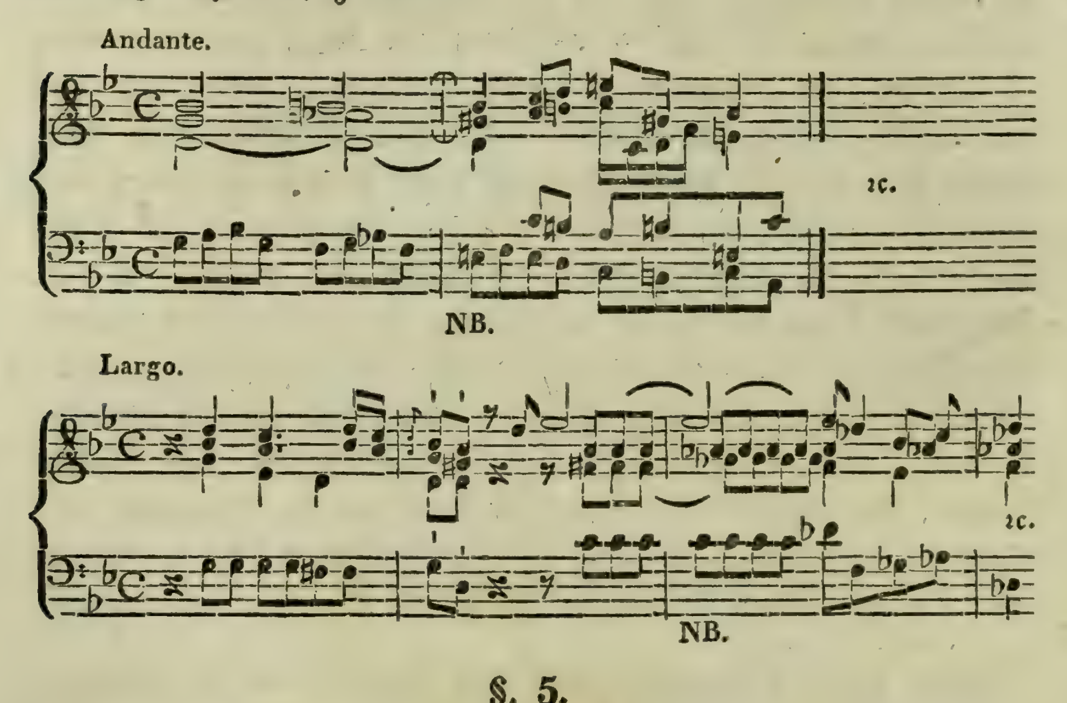


C-dur und **A**-moll haben demnach gleiche Verwandte, **G**-dur und **E**-moll auch, und so fort alle Durtöne mit ihren kleinen Unter-Terzen. Die gemeinste Ordnung aber, in die verwandten Tonarten zu kommen, ist in Durtönen diese: Aus dem Haupttone geht man in seine Quinte mit der großen Terz; hernach in die Sexte, das ist, in die sechste Stufe, mit der kleinen Terz; sodann in die vierte Stufe mit der großen Terz; dann in die Secunde oder zweyte Stufe mit der kleinen Terz; endlich auch, wenn man will, in die dritte Stufe mit der kleinen Terz: von jedem aber, wo man die Neben-Tonarten zu durchwandern aufhört, muß man mit einer schönen und singbaren **Transition** (Übergang) zum Haupttone zu kommen trachten, worin nach einer langen oder kurzen Modulation das Stück geschlossen wird. Noch klärer: von **C**-dur angefangen geht man gern in **G**-dur, von diesem in **A**-moll, von diesem in **F**-dur, von diesem in **D**-moll, von diesem in **E**-moll; endlich folgt wieder zum Beschlusse **C**-dur. Die Moll-Tonarten haben eine andere Ordnung. Vom Haupttone geht man lieber in den dritten Ton, von **A**-moll in **C**-dur; von diesem in den siebenten, **G**-dur; von diesem in den fünften, **E**-moll (welchen unsere Vorfahren auch als die erste Neben-Tonart gebrauchten); von diesem in den vierten, **D**-moll; von diesem in den sechsten, **F**-dur; und endlich zurück in den Hauptton, **A**-moll. Doch ist diese und die obige Ordnung der Auswei-

*) Wenn vor einem halben Säculum diese Normal-Regel dem schaffenden Geiste gar zu beengende Fesseln anlegte, so erscheint die Gegenwart gleichsam als Antipode derselben, da man so zu sagen einen hohen Grad eingebildeten Kunstwerthes darauf setzt, in einem einzigen Satze alle Tonleiter durchzumoduliren. Zu wenig und zu viel bleibt immerdar vom Übel; die Mittelstraße aber stets die Beste. Daß übrigens sogar heterogene Scalen mit Geschick, ohne Härten, fließend harmonisch verbunden werden können, haben gute Meister durch die That mehr, als genügend bewiesen.

chungen schlechterdings kein Gesetz: ein geläuterter Geschmack, richtiges Gefühl und vor allem das gründliche Studium guter Vorbilder werden auch hierin die sichersten Führer bleiben, was zu thun und was zu unterlassen sey.

Noch ist zu beobachten, daß den Dur-Tonarten der siebente Ton, oder die siebente kleine und große Stufe, und den Moll-Tonarten die zweyte Stufe, welche in beyden obigen Tonarten **B** oder **H** wären, nicht verwandt sind. So oft man sich aber eines enharmonischen Überganges bedient, ist es rathsam, derjenigen Stimme, die den Übergang macht, einen Bindungsbogen zu geben, besonders den Blas- und Saiten-Instrumenten, damit das Orchester mit der Orgel, welche wegen der angenommenen Temperatur keine Vierteltöne mehr hat, nicht zu viel dissonire. Z. B. eine Violin- oder Oboen-Stimme bekommt **Gis** und **As**, **Dis** und **Es** hinauf, oder hinab gleich nach einander; so muß man diese zwey Töne, welche vor Zeiten einen Viertelton ausmachten, in der Ausübung, nicht aber auf dem Notenplane, in einer und derselben Lage behalten, z. B.



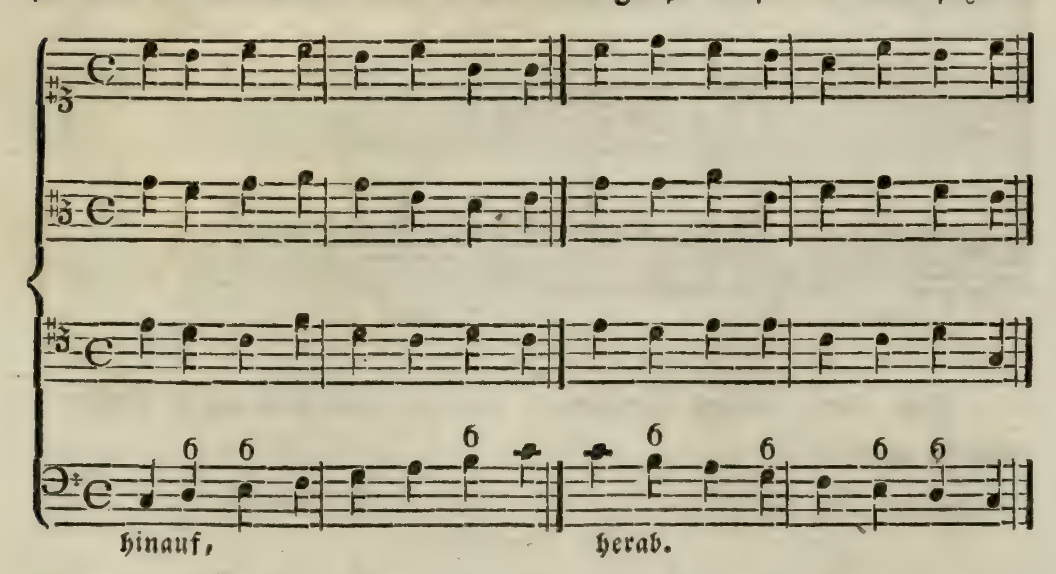
§. 5.

Von der alten und neuen Tonleiter (Scala) der Grundstimme.

Wenn die Frage entstände, welche Accorde die Scala einer Grundstimme, indem sie ganz hinauf oder herab geht, erheischet,
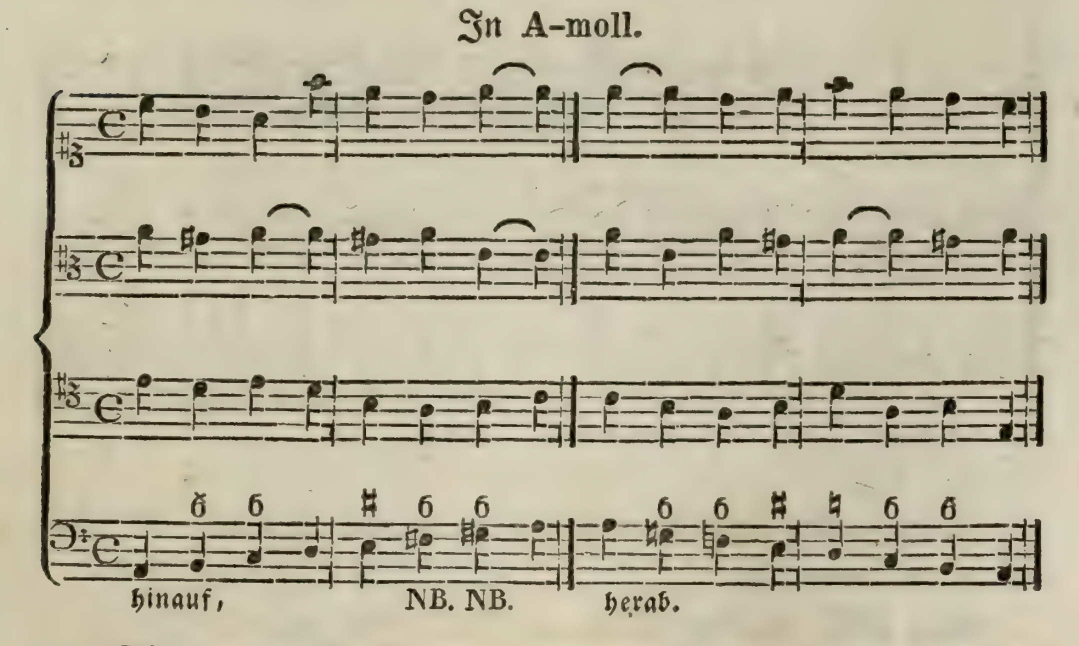
so folgt die Antwort: daß man sich sowohl der alten als neuen Tonleiter bedienen könne, weil beyde, unter verschiedenen Umständen, gleich gut und anwendbar sind.

I. Baß-Scala der alten Componisten in **C-dur**, über welche sie nur vollkommene oder kleine und große Sext-Accorde setzten.
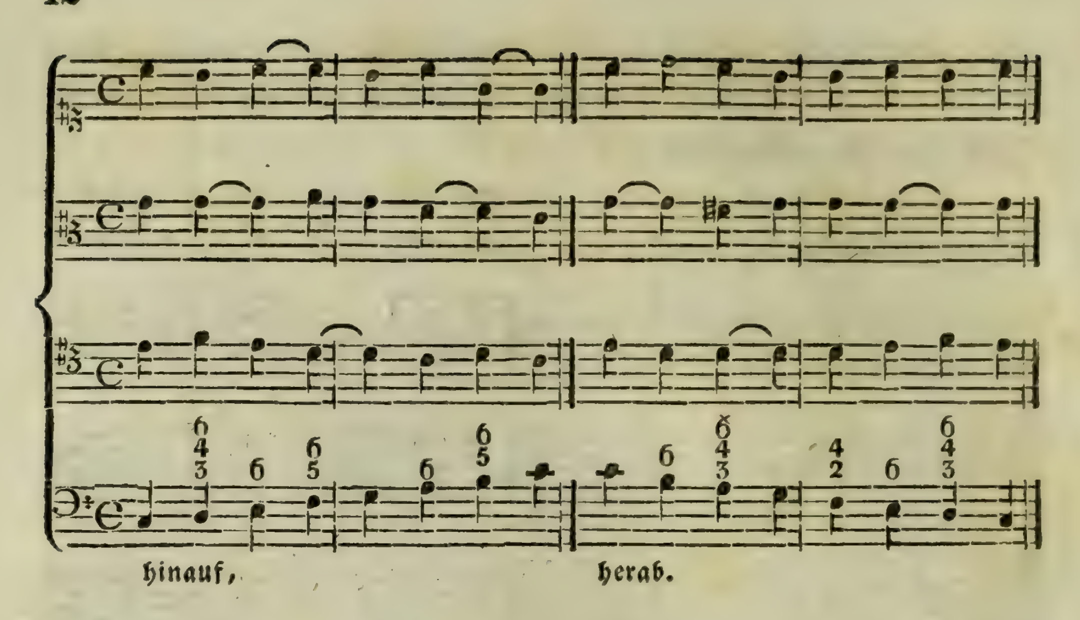


Die drey oberen Stimmen können nach Belieben versetzt werden, sowohl hier als in den folgenden Beyspielen.

In **A-moll.**



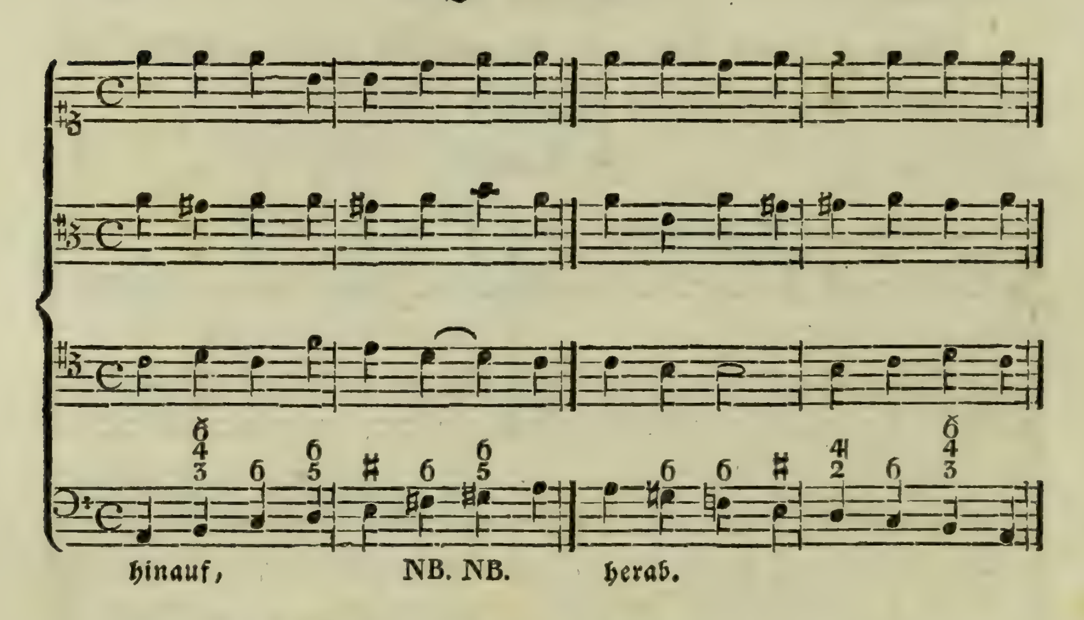
Diese zwey Tonleitern dienen zum strengen Satze in allen möglichen Tonarten.

II. Scala der neueren Componisten in **C-dur**, welche hinauf und herab drey vollkommene, zwey unvollkommene und auch drey falsche Accorde hat.



Die drey oberen Stimmen können ebenfalls nach Belieben versetzt werden.
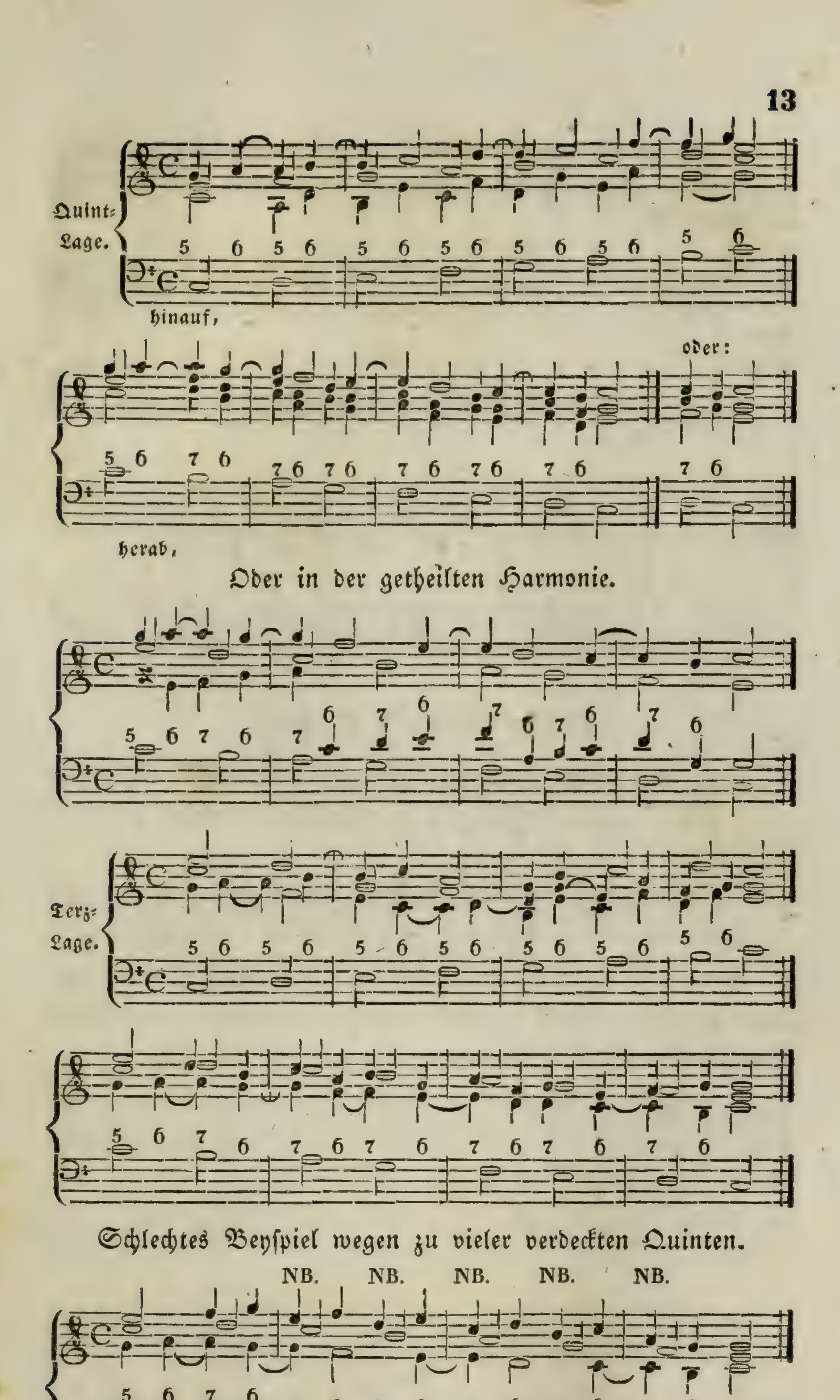
In A-moll.



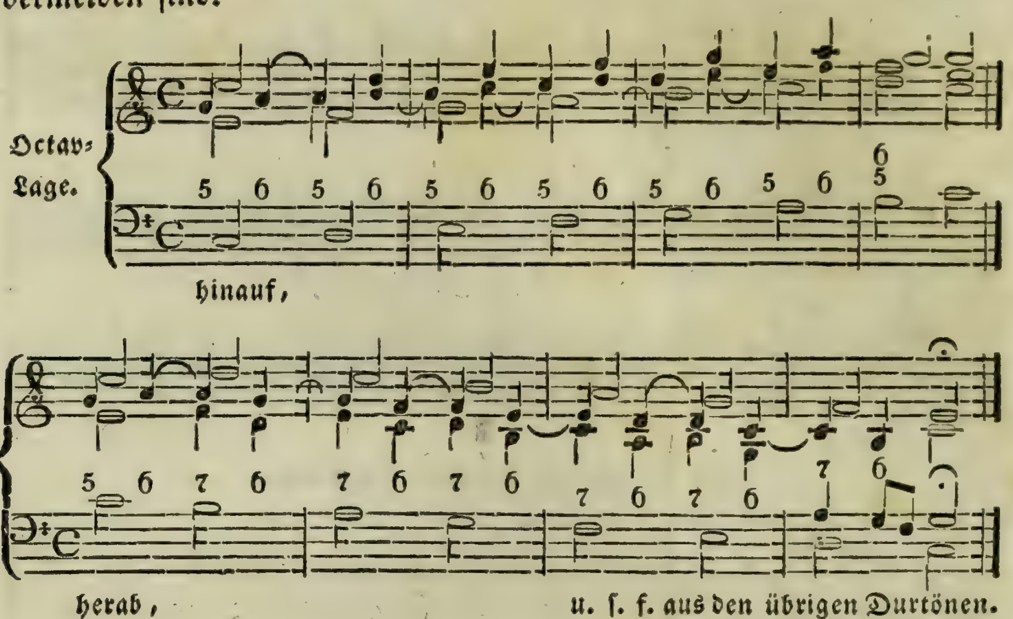
Diese zwey Tonleitern dienen zu freyen Sätzen, in allen möglichen Tonarten.

Man kann diese Beyspiele als Muster zu allen übrigen Dur- und Moll-Scalen annehmen, und selbe, nachstehendem Schema gemäß, mannigfaltig modificiren; z. B.

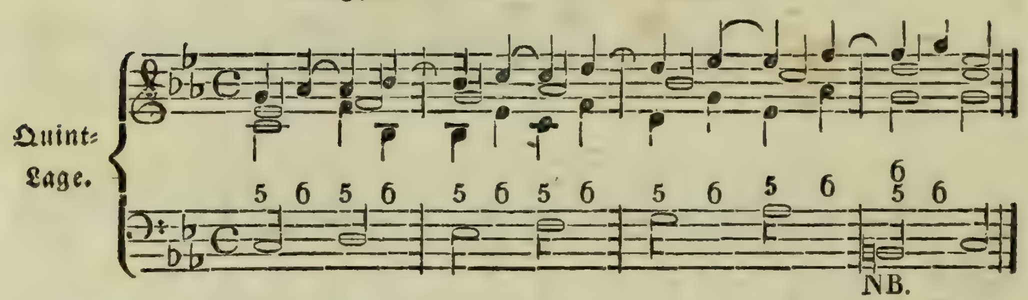
Langsame Scala in C-dur, worin über jede Grundnote zweyerley Accorde gebildet werden:


Quint-Lage.
hinauf,
oder:
herab,
Oder in der getheilten Harmonie.
Terz-Lage.
Schlechtes Beyspiel wegen zu vieler verdeckten Quinten.
NB. NB. NB. NB. NB.
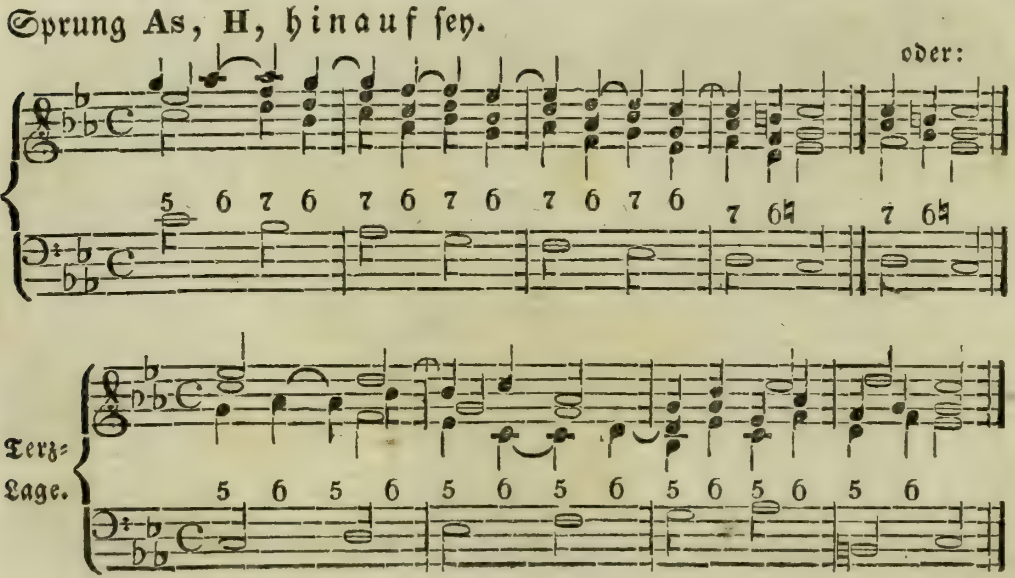
Die fünf NB. bedeuten die fünf fehlerhaften Quinten, welche, wie sie hier in guten Tacttheilen vorkommen, immerdar zu vermeiden sind.
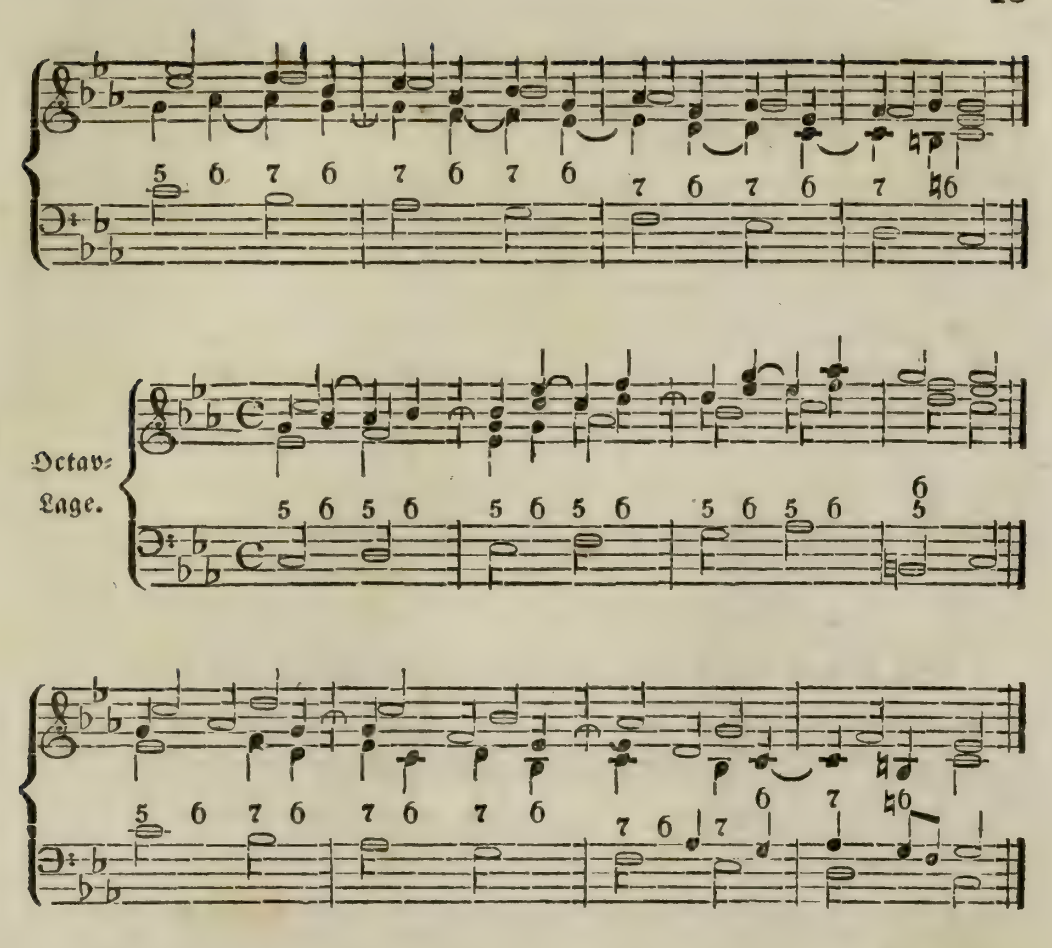


Langsame Scala in C-moll.

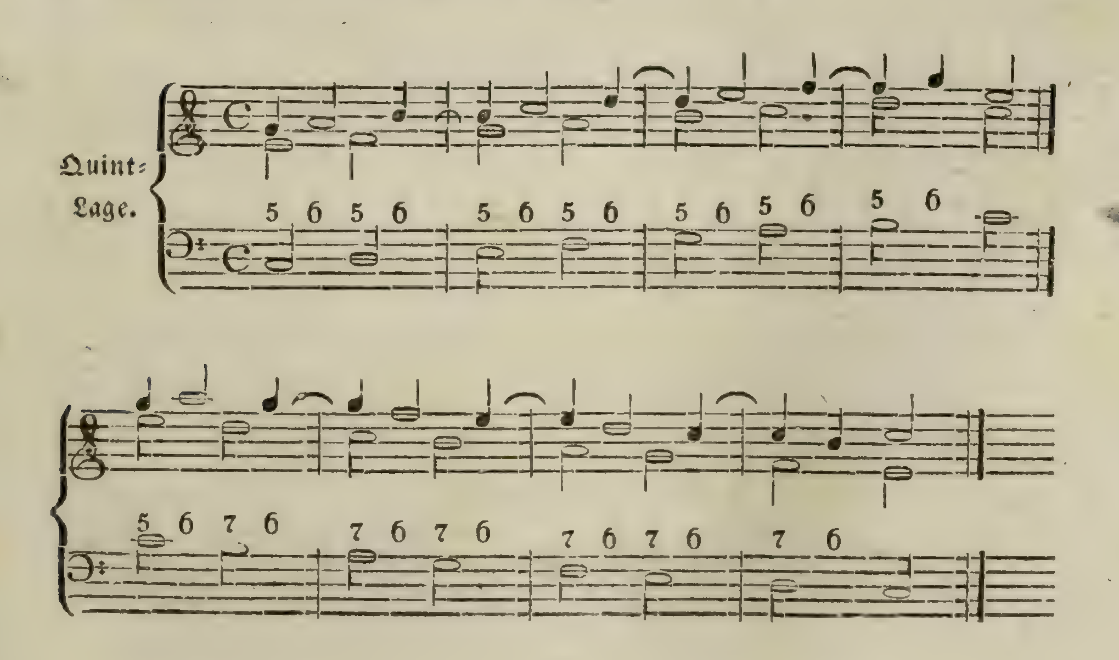


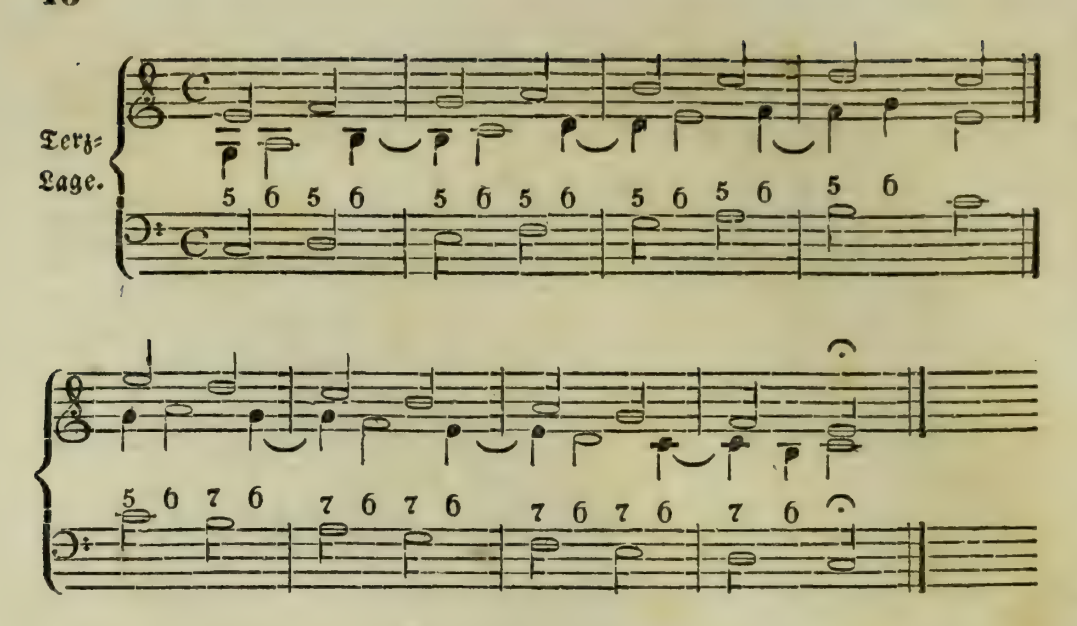
Das NB. im Basse bedeutet, daß der verminderte Septimen-Sprung h i n a b besser, als der übermäßige Secunden-Sprung As, H, h i n a u f sey.



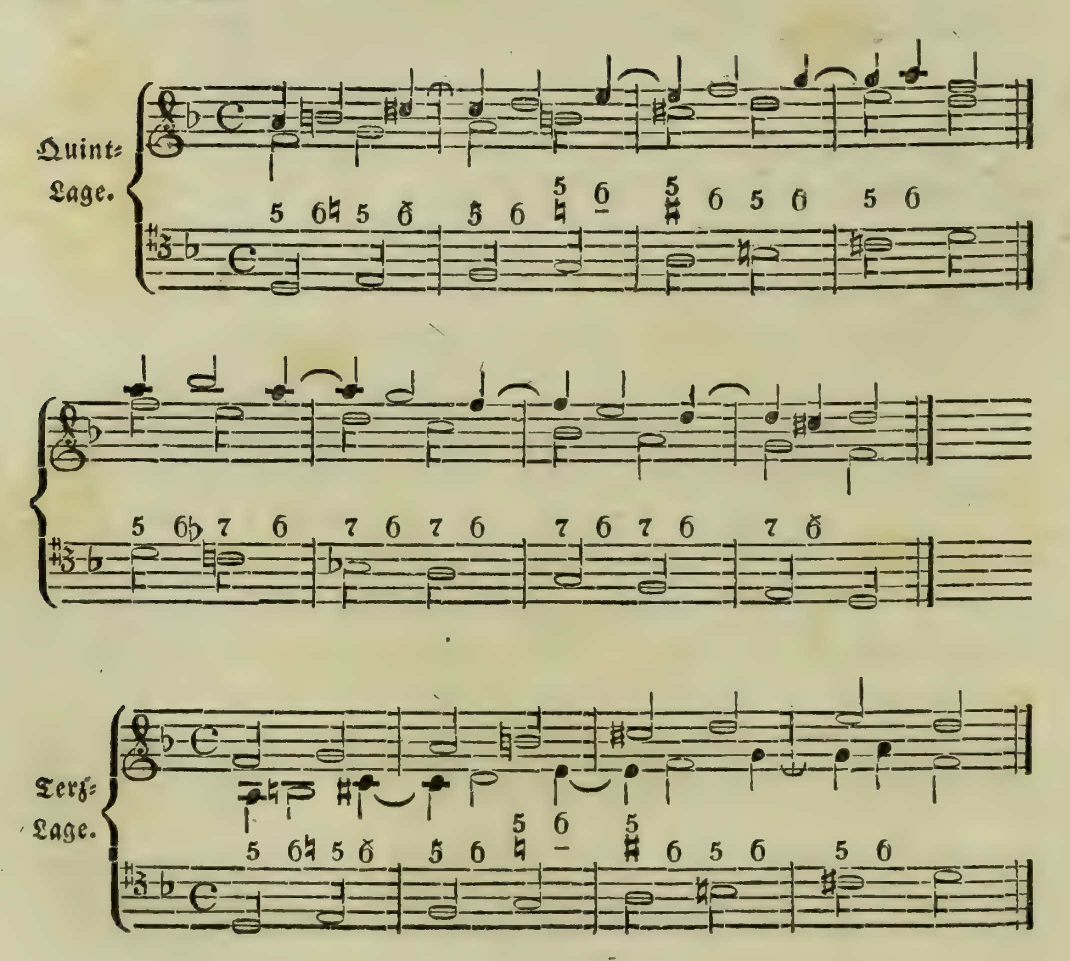


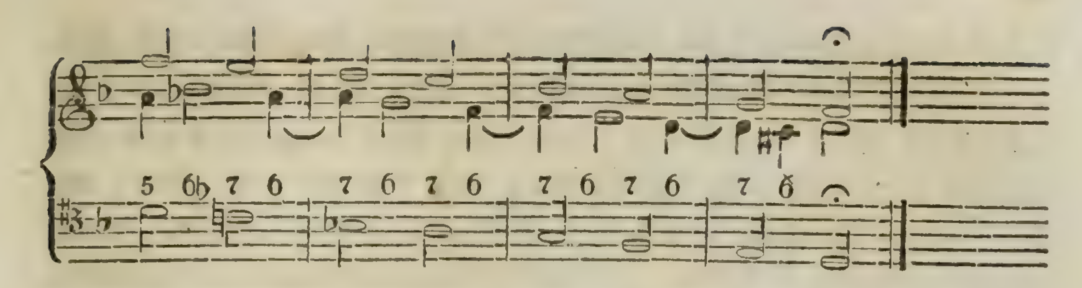
Im dreystimmigen Satze wechseln hinauf bloß vollkommene und unvollkommene Accorde, nähmlich 5 — 6; herab jedoch, mit Ausnahme des ersten Tactes 7 — 6, wozu die Terz fortwährend das Ergänzungs-Intervall bildet; z. B.



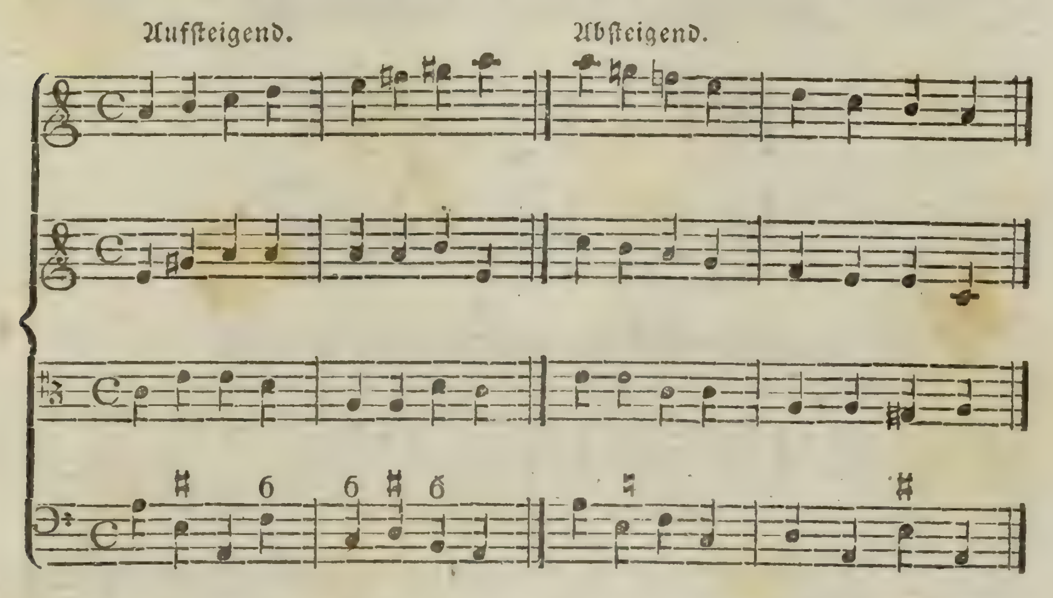


Ein solches Tricinium ist zwar, als Accompagnement einer bezifferten Generalbaßstimme, etwas ungewöhnlich; jedoch oftmahls nothwendig, und besonders bey sanften Solostellen mit dem schönsten Erfolge anwendbar. Hier folgen noch zwey Beyspiele a trè aus D-moll.

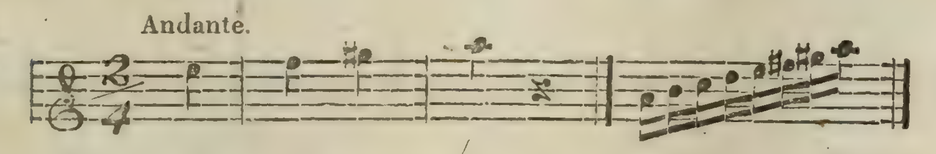




Weiteres ist zu wissen, daß in den zwölf weichen Tonleitern der sechste und siebente Ton, wegen des besseren Gesanges, im Aufsteigen allezeit müsse erhöhet werden, wie im Beyspiele in **A-moll** bey dem **NB.** unter **Fis** und **Gis** zu ersehen war. Im Absteigen aber bleiben sie in ihrem natürlichen Systeme. Diese Erhöhung ist in allen weichen Tonleitern auch in der Oberstimme zu beobachten.



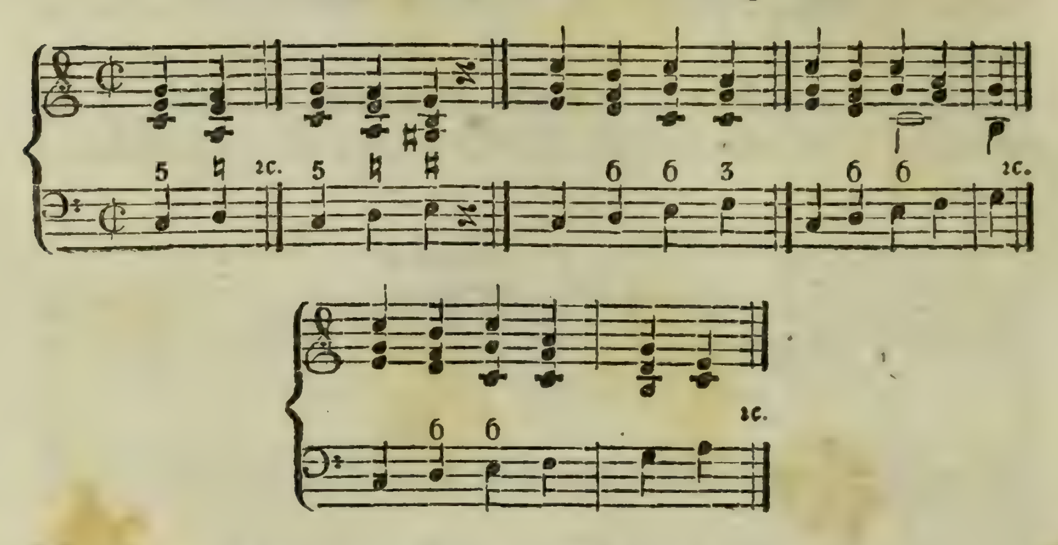
Man findet auch bey guten Meistern, daß sie den sechsten Ton aufwärts nicht erhöhen, wenn die Bewegung langsam ist; in geschwinden Läufen aber bleibt er immer gleich dem siebenten erhöht, z. B.



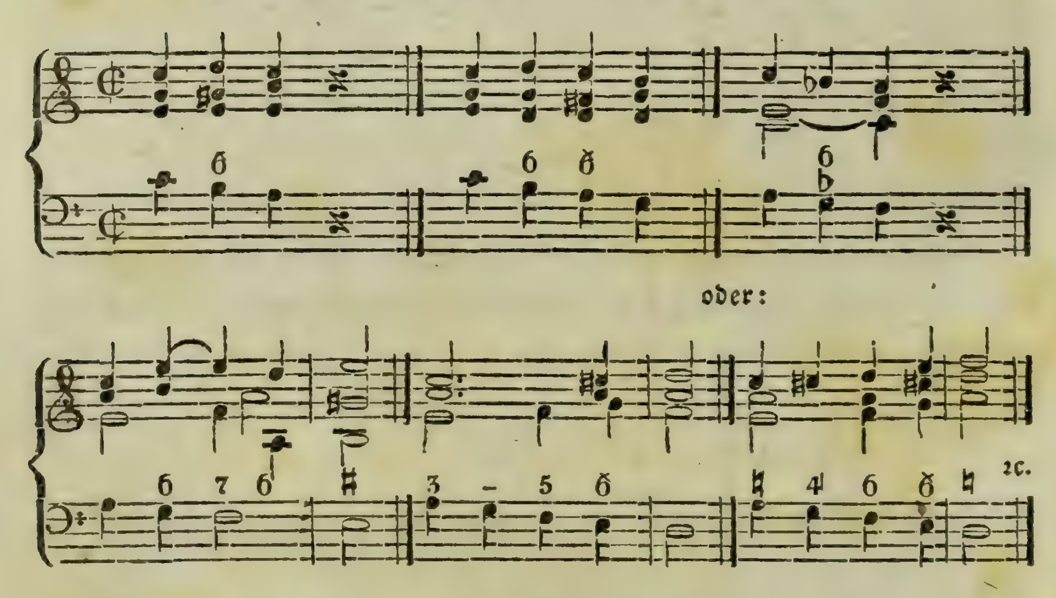
Noch ist zu merken, daß die weichen und harten Tonleiter der neuern Componisten im strengen Satze zur ersten Gattung der Composition nicht tauglich sind, weil alle dissonirende Accorde, unvorbereitet angeschlagen, bis zum freyen Satze verbothen bleiben. In

diesem darf man dann die weichen und harten Tonleiter auch noch mit chromatischen Sätzen vermischen. Nun fragt sich's, was zu thun sey, wenn eine Scala des Basses nicht ganz durch alle acht Stufen geht. Die Regel ist sodann, daß man die letzte Note, wo der Gang aufhört, allezeit mit einem vollkommenen Accorde natürlicher Weise (nicht aber, wenn man einen **Inganno**, Trugschluß, machen will) begleiten soll; z. B.

Aus **C-dur**, dem strengen Satze gemäß.

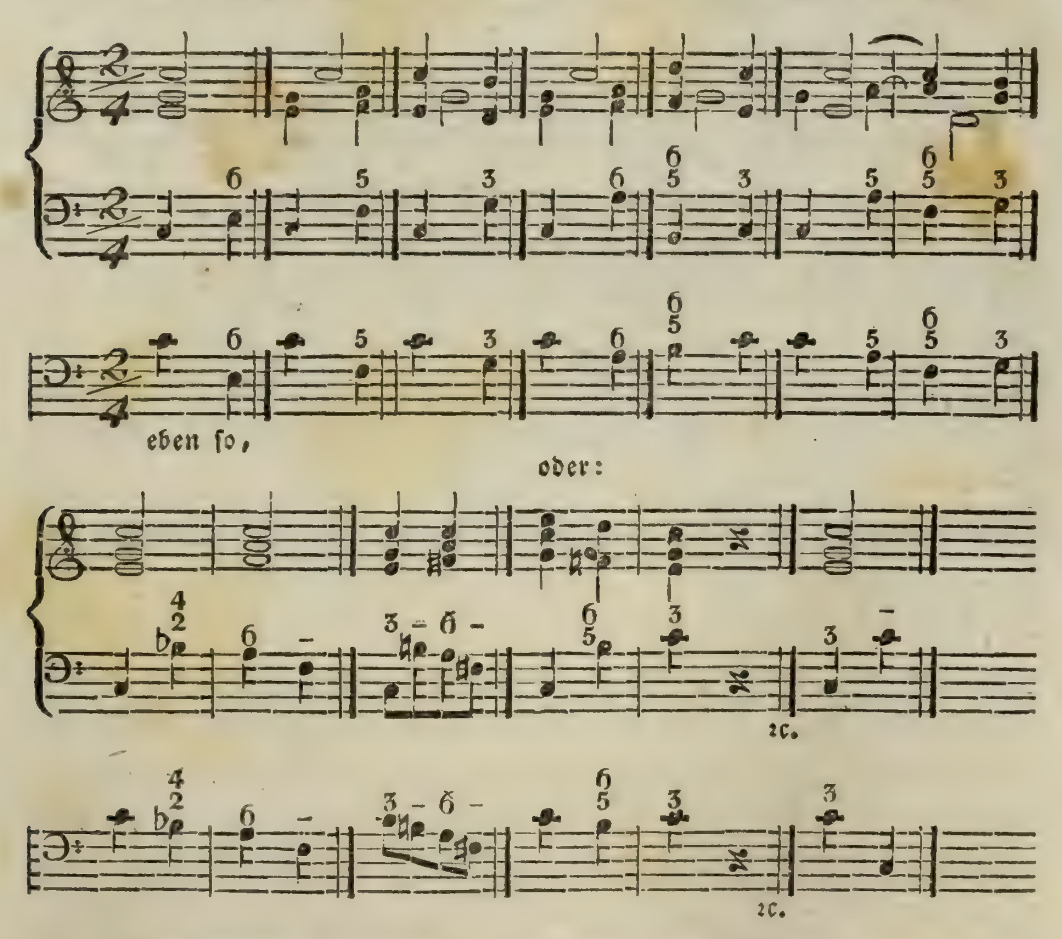


Dem freyen Satze gemäß, aus **A-moll**.



Entsteht die Frage, was zu thun sey, wenn die zu begleitende Grundstimme Sprünge macht, so wird geantwortet: bey einem Terzen-Sprunge hinauf oder Sexten-Sprunge herab wird über die zweyte Note ein Sexten-Accord in der Seitenbewegung gemacht.

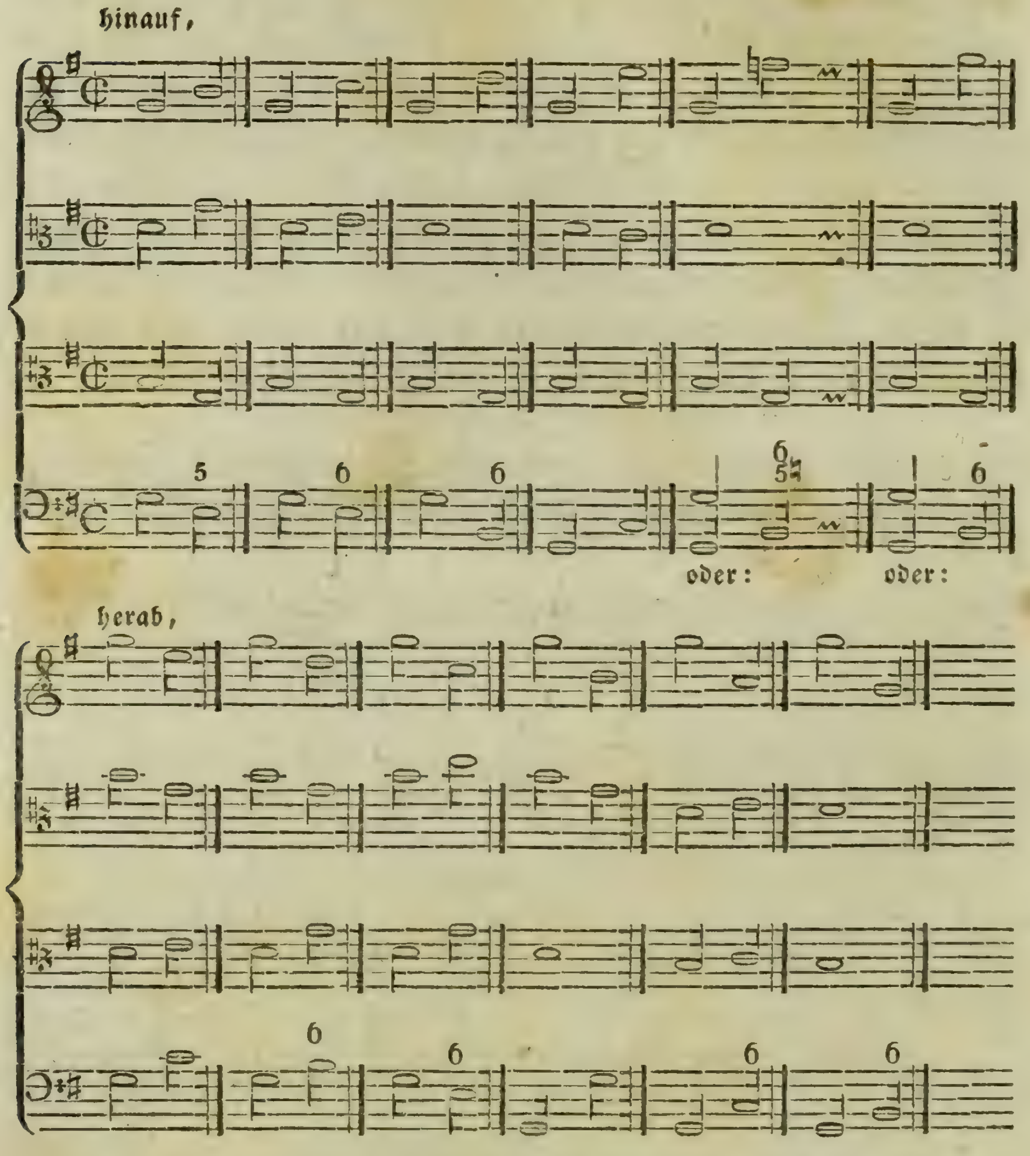
Bey einem Quarten-Sprunge hinauf oder Quinten-Sprunge herab wird auf die zweyte Note ein vollkommener, der Tonart gemäßer Accord gesetzt. Bey einem Quinten-Sprunge hinauf oder Quarten-Sprunge herab wird abermahls über die zweyte ein vollkommener Accord genommen. Bey einem Sexten-Sprunge hinauf oder Terzen-Sprunge herab wird bald ein unvollkommener, bald ein vollkommener Accord angebracht. Bey einem kleinen Septimen-Sprunge hinauf oder großen Secunden-Gange herab wird über die zweyte Note in der Seitenbewegung die Secunde mit der übermäßigen Quarte und großen Sexte gesetzt. Bey einem großen Septimen-Sprunge hinauf und kleinen Secunden-Gange herab wird, wenn sie durchgehende Noten sind, abermahls der Secunden-Accord in der Seitenbewegung angebracht; wenn sie aber anschlagende Noten sind, und, statt herab zu gehen, hinauf steigen, wird die falsche Quinte mit der kleinen Terz und Sexte dazu genommen. Bey einem Octaven-Sprunge bleibt man liegen; z. B.



Die Sprünge in der unteren Baßreihe sind nur locale Verkehrungen der oberen Baßreihe, sie behalten daher die nähmliche

Begleitung. Etwas anderes sind die Verkehrungen eines doppelten Contrapunctes, wie die Folge zeigen wird. Öfters hat man auch zu einer springenden Oberstimme einen Baß und Mittelstimmen zu machen. Springt sie durch keinen bestimmten Accord, wozu die übrigen Stimmen oder wenigstens der Baß in motu obliquo bleiben kann, so ist folgende Begleitung brauchbar:

Springende Oberstimme.



So wie man aber zu jeder Tonleiter vielerley Begleitungen, besonders im freyen Satze, machen darf und kann, so ist es auch hier unverwehrt, noch andere Accorde zu brauchen. Denn wenn das **G** der Violinstimme nicht die Anfangsnote wäre, so könnte der Grundton auch die Unterterz **E** oder Unter-Sexte **H**, oder Unter-Quinte **C** seyn, wozu aber die zwey Mittelstimmen wieder an-

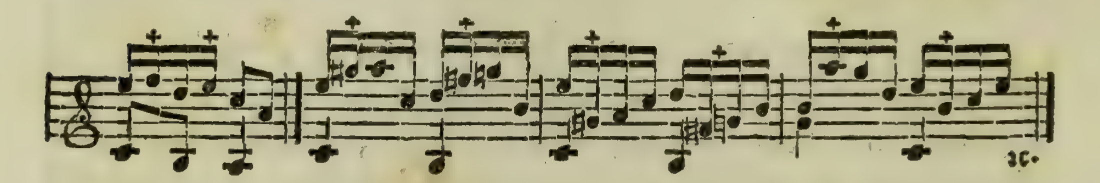
ders einzurichten wären: und diese drey Grundtöne sind nebst der Unter-Octave die einzigen consonirenden Intervalle, die zu allen Oberstimmen wechselweise im Niederschlage bis zur vierten Gattung des strengen Satzes genommen werden müssen. In der zweyten Gattung, wo der Cantus firmus ohnehin zwey Noten gegen eine fordert, wird der motus obliquus bessere Dienste thun, als die andern beyden; nicht minder bey der vierten Gattung, wo vier, sechs oder acht Noten gegen eine gesetzt werden.

§. 6.

Vom strengen und freyen Satze überhaupt.
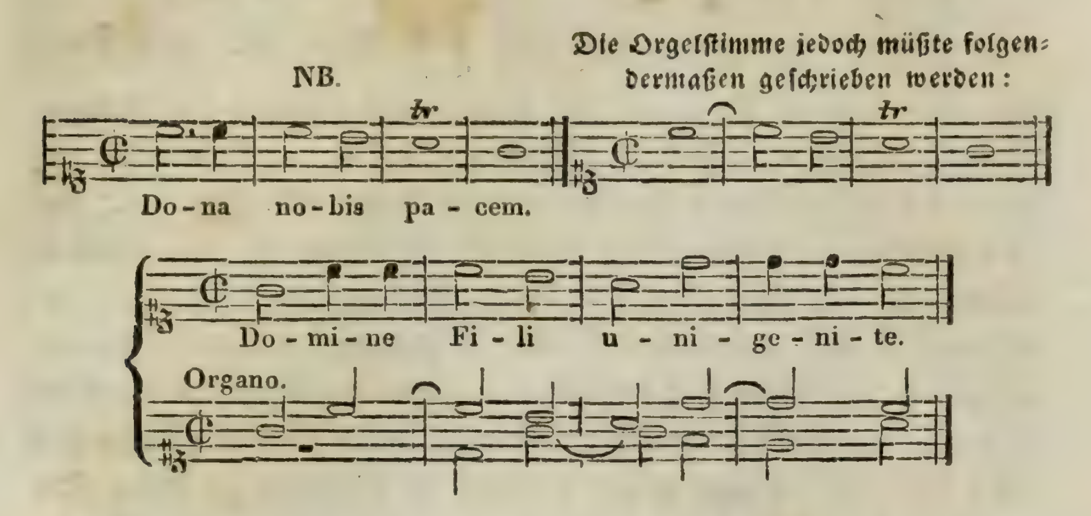
Unter dem strengen Satze verstehet man denjenigen, der für bloße Singstimmen ohne alle Begleitung eines Instruments verfertigt wird. Er hat mehr Regeln als der freye. Die Ursache davon ist, weil ein Sänger die Töne nicht so leicht findet, als ein Instrumentist. Meisten Theils wird er in den Kirchen und Capellen (deßwegen heißt er auch Stilo alla Capella) mit der Orgel, bisweilen auch durch Violinen und Oboen mit dem Sopran im Unisono, durch ein Paar Posaunen mit dem Alt und Tenor im Einklange, und durch den Violon, Violoncell und Fagott, die mit dem Singbasse oder mit der Orgel einher gehen, begleitet. Wenn die Instrumente aber wegbleiben, wie es in der Passions-Woche in fürstlichen Capellen zu geschehen pflegt, so sind im Satze keine Dissonanz-Sprünge (die verminderten Quart- und Quinten-Sprünge, wenn sie sich gut und bald auflösen, ausgenommen) erlaubt; auch ist verbothen, von einer Dissonanz weg oder in eine andere zu springen. Die verdeckten Quinten, Octaven und Einklänge sind in den fünf Gattungen, die zur Übung über oder unter einem einfachen Gesang (Choral oder Cantus firmus) gemacht werden, im zweystimmigen Satze durchaus nicht erlaubt; im dreystimmigen sind es einige, im vierstimmigen wieder mehrere, u. s. w. doch muß man sich in der Oberstimme am meisten davor hüten. In der ersten Gattung, sowohl zu 2, 3, 4 und mehr Stimmen, hat kein dissonirender Accord Platz, sondern nur der vollkommene nebst dem großen oder kleinen Sexten-Accord. Der Quartsexten-Accord wird sogar in drey- und mehrstimmigen Sätzen nicht einmahl ge-

duldet. In der zweyten und dritten Gattung werden die Dissonanzen nur im regelmäßigen Durchgange, das ist stufenweise und auf einem schlechten Tacttheile oder Tactgliede, erlaubt. Eine gewisse Art der Wechselnoten und der verkehrten Wechselnoten wird dabey ausgenommen, durch welche man von einer Septime in den oberen und von einer Quarte in den unteren Contrapunct (welchen man zu einem Chorale macht) springen darf. Auch die verworfenen Noten (Notae abjectae), welche im freyen Satze in der dritten und fünften Gattung bisweilen gut zu gebrauchen sind (besonders für Violinstimmen), werden im strengen Satze nirgends erlaubt. Eine verworfene Note ist eine springende, durchgehende, aber zum Accord nicht stimmende, Note; z. B.



Ferner müssen im strengen Satze alle gebundene Dissonanzen, welche erst bey der vierten Gattung Platz finden, mit einer Consonanz vorbereitet und auch in eine Consonanz in den nächsten ganzen oder halben Ton herab, und nicht hinauf, aufgelöset werden. Endlich sind die chromatischen und enharmonischen Übergänge hier verbothen. Zu dem strengen Satze gehören also die fünf ersten Gattungen, wie sie hier und im Fuxischen Lehrbuche vorgestellt werden. Die Beyspiele sind nur aus Bequemlichkeit fast alle im Allabreve-Tact gesetzt worden. Man kann sich auch anderer Tactarten bedienen. Zu ihm gehören die kirchenmäßigen Nachahmungen, ferner die männlichen und ernsthaften Contrapuncte, ohne oder mit einem Choral, sodann die einfachen und die Doppelfugen, endlich der Canon; kurz, zum strengen Satze gehören alle contrapunctische Sätze alla Capella für die Singstimmen, besonders die ohne Begleitung eines Instruments. Auch sind im strengen Satze zwey Noten von einerley Buchstaben, als CC, DD, gleich nach einander in einem einzigen Tacte in keiner der fünf Gattungen des Contrapuncts erlaubt. Doch hat diese Regel wieder zwey Ausnahmen: die erste in der fünften Gattung mit der **Ligatura** rupta; die zweyte in Singsachen, wo der vielen, besonders kurzen Sylben wegen, aus einer Note zwey können gemacht wer-

den, und wo bey den Ligaturen sogar das Bindungszeichen wegbleiben darf; z. B.



Der freye Satz ist, wo man in allen fünf Gattungen, in Nachahmungen, contrapunctirten Sätzen und Fugen in allen Tacttheilen, ohne Vorbereitung, einen dissonirenden Accord bisweilen anschlagen darf; doch muß derselbe jederzeit gut und natürlich aufgelöst werden: die zufälligen **Fa**-Töne jedoch werden in beyden Sätzen, wenn man kein **Inganno** im Sinne hat, jederzeit gern um einen halben Ton herab, und die zufälligen **Mi**-Töne um einen halben Ton hinauf resolvirt. In dem freyen Satze bindet man sich selten an eine der fünf Gattungen, man nimmt allerley Noten sowohl zum Hauptgesange als auch für die begleitenden Stimmen. Man bedient sich auch hier und da eines Suspirs oder einer kurzen Pause, besonders bey Sing- und blasenden Stimmen, wegen des nothwendigen öftern Athemhohlens. Man setzt Vorschläge und andere Manieren, wo es ein schöner Gesang nur immer erfordert. Man darf auch zwey, drey oder mehrere, dem Buchstaben nach, gleiche Noten in einem Tacte, besonders für Instrumental-Sätze, anbringen. In diesem Satze sind gleichfalls die Dissonanz-Sprünge, besonders für die Violine, Viola, das Violoncell und den Fagott alle erlaubt: doch müssen sie nicht widernatürlich angebracht werden. Es wird der freye Satz in allen drey Stylen, nähmlich im Kirchen-, Kammer- und Theater-Styl, gebraucht, zum Beyspiel in Messen, Gradualen, Offertorien, Psalmen, Hymnen rc. mit der Orgel begleitet; auch in Fugen, wo man manche Dissonanz frey anschlägt und sogar gebundene Dissonanzen hinauf in die nächste Stufe als Vorhalt auflöst, z. B. die Secunde der Oberstimme

in die Terz, wozu im dreystimmigen Satze noch die Quinte oder die Sexte gehört, $\frac{5}{3}$ oder $\frac{6}{3}$, im vierstimmigen aber die reine Quarte und große Septime, $\begin{smallmatrix}7\\4\\2\end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix}8\\5\\3\end{smallmatrix}$. Man hört und findet jetzt eher tausend Beyspiele des freyen, als zwanzig des strengen Satzes, besonders in Arien, Duetten, Terzetten, Sinfonien und Chören des Theaters; so ebenfalls in Arien alla Camera, mit dem Fortepiano und Violinen begleitet; in Terzetten, Quartetten, Quintetten und Concerten für allerley Instrumente. Ich habe daher nicht nöthig, dergleichen Muster herzusetzen, sondern rathe nur allen, die sich mit der Composition abgeben wollen, für diejenige Setzart, zu welcher sie die größte und beste Anlage haben, sich selbst viele Muster von guten Meistern in Partitur zu setzen. Da man aber weder in jenem noch in diesem Satze ohne die Grundsätze des Contrapuncts zu der höchstnöthigen Reinheit gelangen kann, so ist es sehr zu rathen, daß man bey dem zweystimmigen strengen Satze zu lernen anfange.
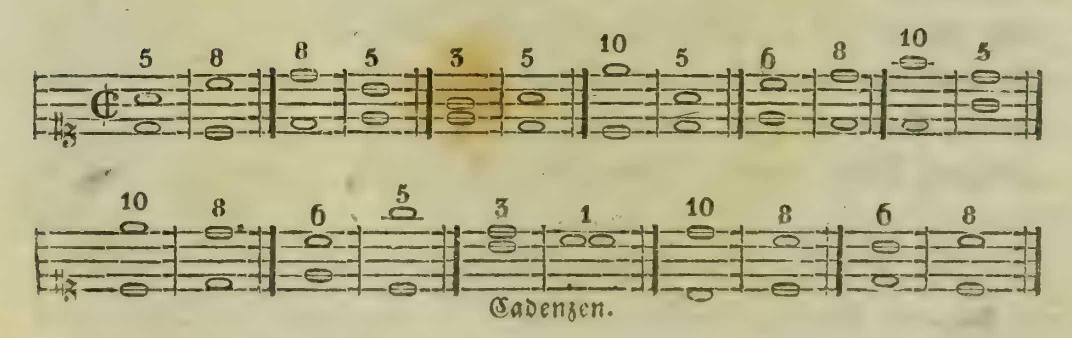
§. 7.

Erste Gattung des zweystimmigen strengen Satzes, welche heißt: Note gegen Note (Nota contra notam.)
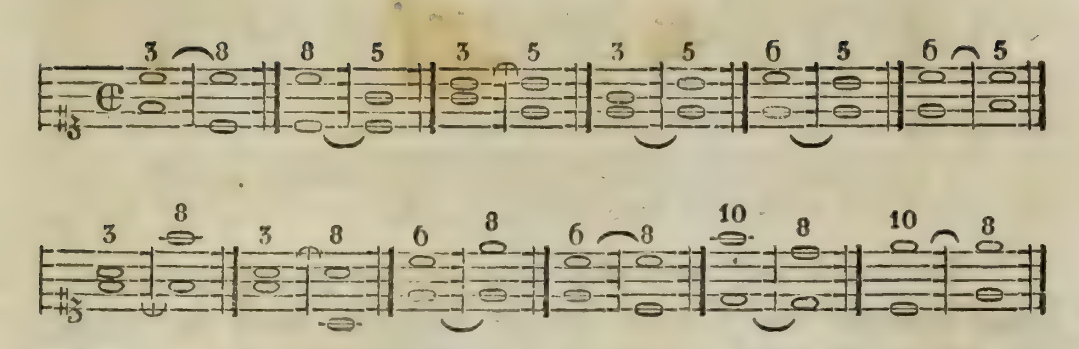
Die Regeln dieser ersten Gattung sind folgende:

I. Wenn in zwey Accorden das zweyte Paar Noten eine vollkommene Consonanz ausmacht, so muß vom ersten zum zweyten Accord die gerade Bewegung vermieden und die Gegen- und Seitenbewegung gebraucht werden, der erste Accord mag sodann vollkommen oder unvollkommen seyn, z. B.

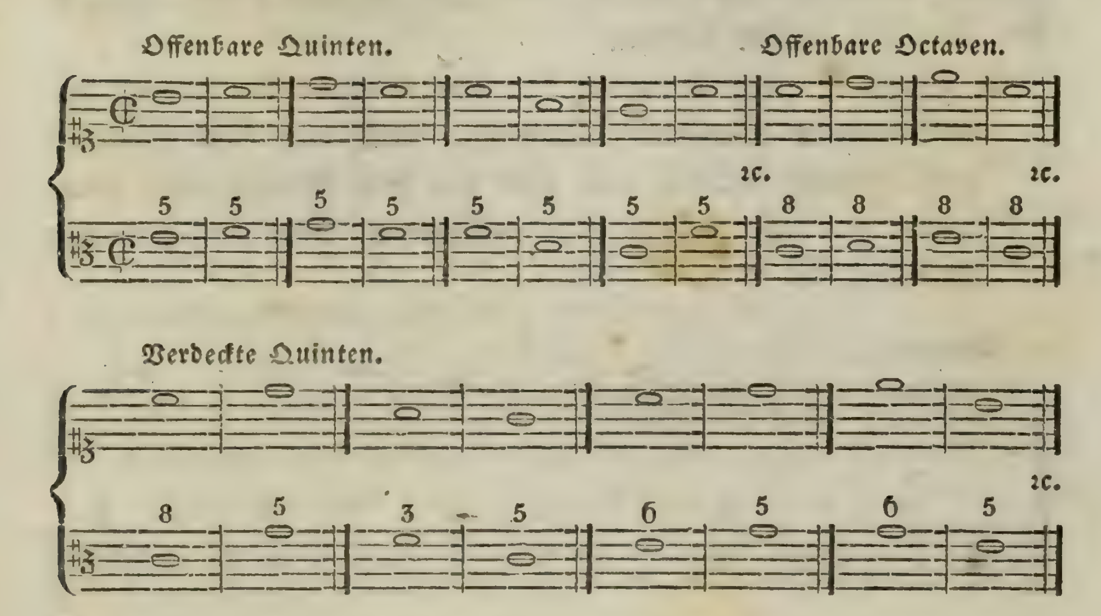
In motu contrario.



In motu obliquo.



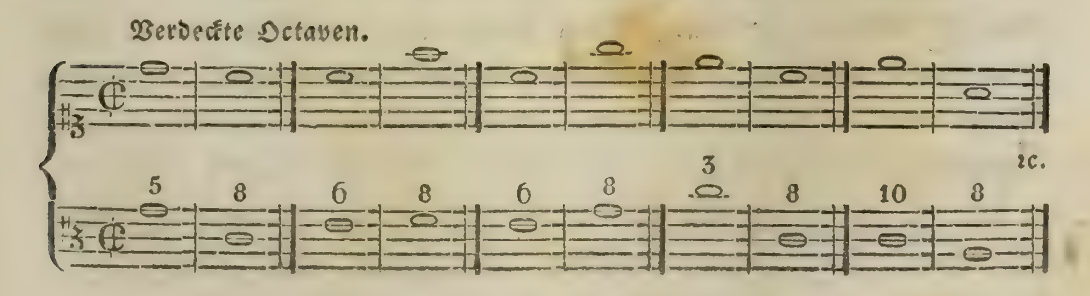
Folgende Beyspiele sind sowohl wegen zwey offenbarer, als wegen zwey verdeckter Quinten, Octaven und Einklänge, vermöge dieser Regel, im zweystimmigen Satze fehlerhaft:

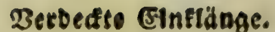


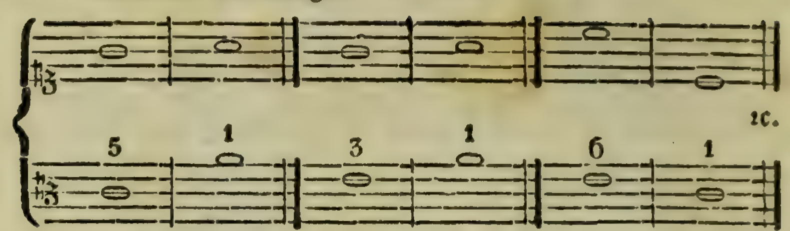
Die verdeckten Quinten sind: von $\genfrac{}{}{0pt}{}{C}{C}$ zu $\genfrac{}{}{0pt}{}{D}{G}$, wo bey der ersten Octave die Quinte F dazwischen liegt, und wiewohl sie gar nicht angeschlagen, dennoch vom Gehör empfunden wird.

Eben so: von $\genfrac{}{}{0pt}{}{A}{F}$ zu $\genfrac{}{}{0pt}{}{G}{C}$ die übersprungene Quinte D.

Von $\genfrac{}{}{0pt}{}{C}{E}$ zu $\genfrac{}{}{0pt}{}{D}{G}$ die heimliche Quinte F u. s. w.; wie auch auf ähnliche Weise die verdeckten Octaven und Einklänge zu entdecken sind.
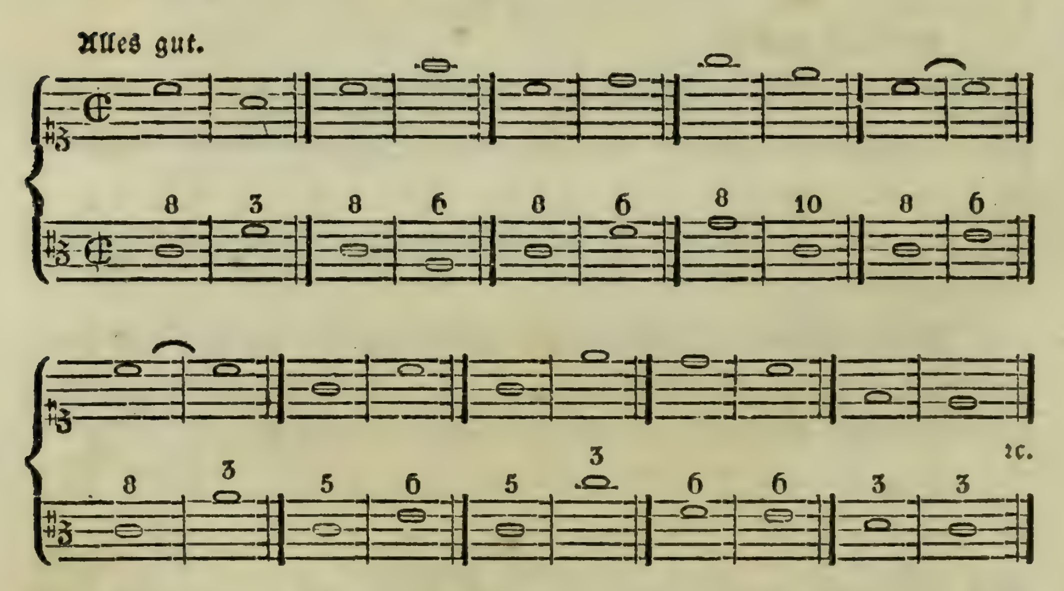






Überhaupt muß man sich sogar in der Gegenbewegung vor zwey Quinten und Octaven hüten, besonders wenn eine Orgel, die mit einem Pedal versehen ist, die Begleitung mitmacht, weil die Organisten die meisten Grundtöne mit dem linken Fuße treten, und sehr oft aus einem Quarten=Sprunge aufwärts einen Quinten=Sprung abwärts, und umgekehrt, machen, folglich gerade Quinten oder Octaven gehört werden.

II. Wenn in zwey Accorden das zweyte Paar Noten eine unvollkommene Consonanz ausmacht, kann man vom ersten bis zum zweyten Accorde eine jede der drey Bewegungen brauchen, der erste Accord mag vollkommen oder unvollkommen seyn, z. B.



Weil in den folgenden vier Gattungen auch Dissonanzen gebraucht werden, so nimmt man sie zu den unvollkommenen Consonanzen, und setzt zu diesen zwey Regeln noch hinzu: der erstere Accord mag ein vollkommener, unvollkommener oder dissonirender Accord seyn.

III. Der Anfang und das Ende müssen eine vollkommene Consonanz bekommen, mit der Ausnahme, daß man mit der

Quinte in dem obern Contrapuncte nicht endigen, und in dem unteren nicht anfangen darf. Im ersteren Falle würde der Schluß allzuleer und unbefriedigend klingen; im zweyten jedoch die als Quinte gelegte Grundnote, anstatt der Haupttonart, eine andere entfrembete bezeichnen.

IV. In allen Tacten oder Tacttheilen müssen lauter Consonanzen gemacht werden, doch mehr unvollkommene als vollkommene. Diese sind der reine Einklang, die reine Quinte und Octave, jene die kleine und große Terz, die kleine und große Sexte.

V. Der Einklang ist durchaus zu vermeiden, weil er zu leer klingt, ausgenommen im ersten und letzten Tacte.

VI. Die vorletzte Note im Contrapuncte muß, wenn der Choral in der oberen Stimme steht, unten die kleine Terz oder Decime bekommen, welche erstere in dem Einklang, die letztere aber in der Octave im letzten Tacte schließt. Wenn aber der Choral in der unteren Stimme steht, muß oben im Contrapuncte die große Sexte über der vorletzten Note zu stehen kommen, welche in der Octave schließt.

VII. Zwey große Terzen sind in der Fortschreitung eines ganzen Tons hinauf und herab, aber nicht eines halben Tons, verbothen; auch bey einem großen Terz-Sprunge beyder Stimmen, weil dadurch ein unharmonischer Querstand, ein mi contra fa, entsteht; aber nicht bey einem reinen Quarten-Sprunge.

Mi bedeutet in der alten Solmisation immer den tieferen Ton eines großen halben Tons; fa hingegen den höheren Ton desselben. Daher heißen mi fa die aufwärts steigenden halben, fa mi die abwärts gehenden halben Töne eines großen Halbtones; z. B. in den Tonfolgen: EF — AB — HC sind E, A, H, Mi-, und F, B, C, Fa-Töne. — Nach dem Systeme des Benedictiners, Guido von Arezzo, wird der Ton E ausschließlich mi genannt. Weil nun durch einen großen Terz-Sprung zwey Töne mi, die andern beyden aber fa sind, so sagt man mi contra fa. Auch kann man annehmen, daß durch mi die Kreuz-, durch fa hingegen die Be-Tonarten bezeichnet werden; wenn nun von zwey Accorden der eine in den Bereich der Kreuz-, der andere aber zu den Be-Scalen gehört, so bildet diese heterogene
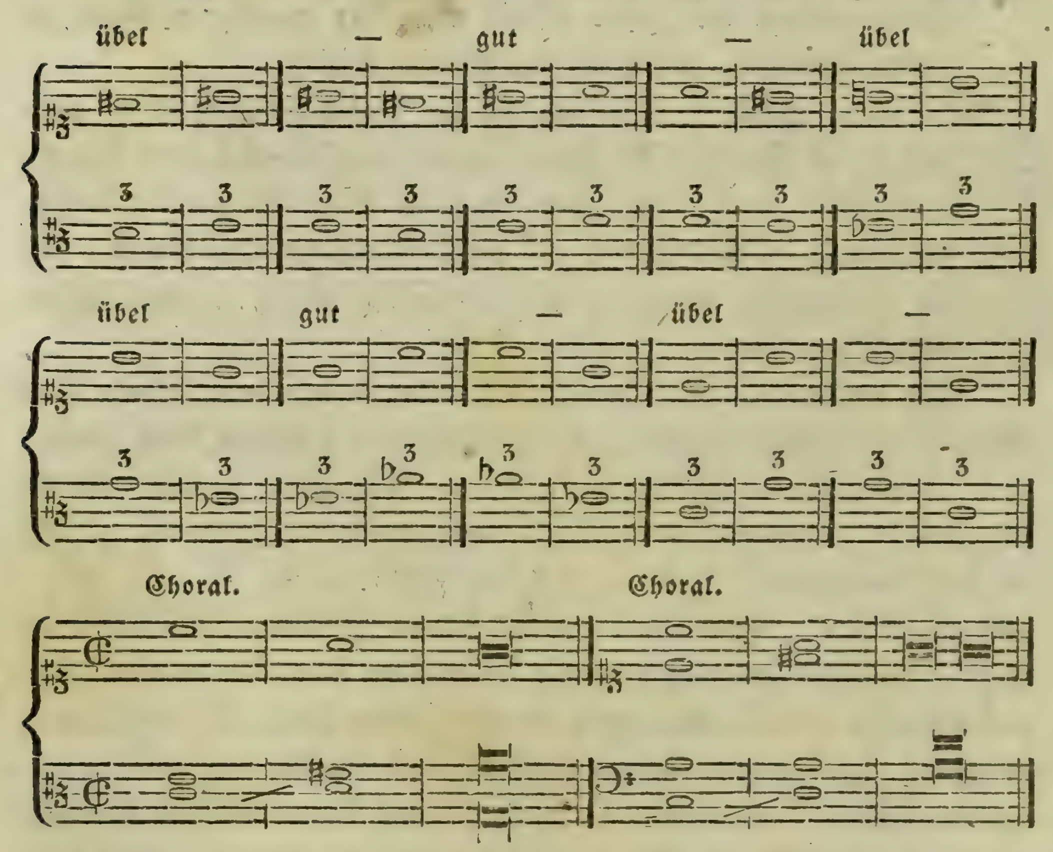
Folge einen unharmonischen Querstand, und wird mi contra fa genannt; z. B.

H . . . . G		
G . . . . Es		also: mi contra fa.
gehört in die Tonleiter von G; also: mi,	gehört in die Tonleiter von Es; also: fa,	

oder umgekehrt:

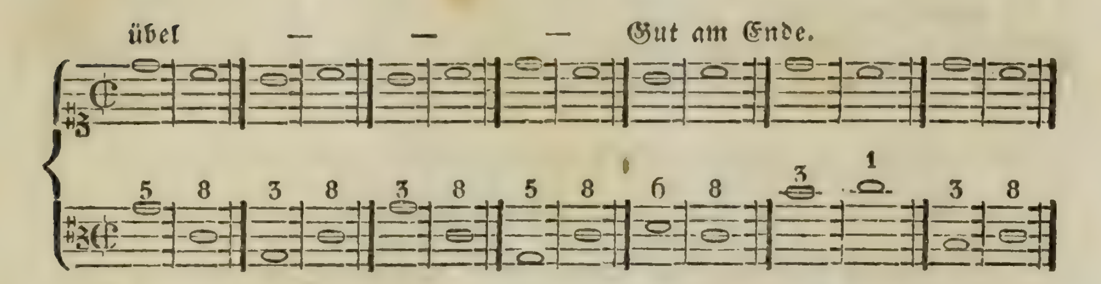
G . . . . H	
Es . . . . G	also: fa contra mi.
fa . . . . mi,	

Bey einem reinen Quinten-Sprunge mit beyden Stimmen sind zwey große Terz-Accorde ebenfalls verbothen, nicht wegen des mi contra fa, sondern weil eine große Septime in solchen zwey Tacten oder Noten quer über steht, welche, sie mag hernach steigen oder fallen, allzeit schwer zu singen ist.



In einer drey- und mehrstimmigen Cadenz sind zwey große Terzen, einen ganzen Ton steigend, erlaubt, wie hier in den zwey letzten Beyspielen zu sehen war.

VIII. Die Cadenzen, sowohl halbe als ganze, sind mitten im Gange eines Stückes verbothen; in den letzten zwey Tacten am Ende ist eine halbe Cadenz erlaubt, z. B.



IX. Alle übermäßigen, auch die meisten verminderten und die drey Septimen-Sprünge sind sowohl herab als hinauf verbothen; aus dem Grunde, weil selbe, als gesangwidrig, in den Bereich schwer zu intonirender Intervalle gehören; bey einem, jeder Instrumental-Unterstützung entbehrenden Vocalsatze aber alles vermieden werden muß, was dessen möglichst leichte, und gesicherte Ausführung beeinträchtigen könnte; z. B.

übel — — übel —

Choral. oder

übel, — übel, — —

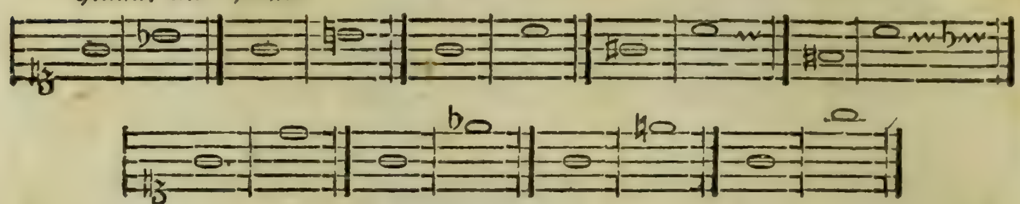
Choral, oder.

übel, — übel, —

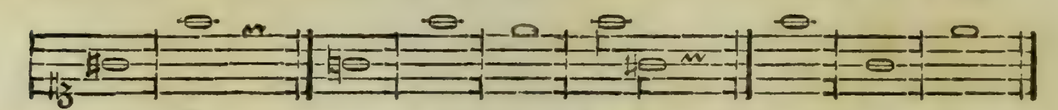
ꝛc.

Choral.

Weil man für die vier Singstimmen keinen höhern als den reinen Octaven-Sprung in Chören setzen darf, so bleiben folgende nur als erlaubt übrig; z. B. in **G**:

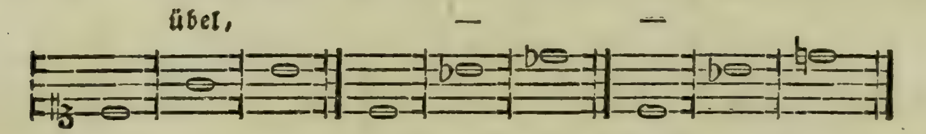


Folgende sind nur im freyen Satze oder mit begleitenden Instrumenten erlaubt.

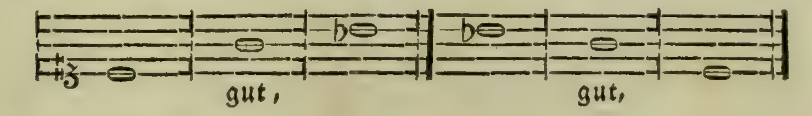


X. Man muß nicht ohne Noth mehr als drey Terzen oder Sexten gleich nach einander in der geraden Bewegung anbringen, weil solche parallel laufende Terzen- und Sexten-Gänge die Würde des ernsten Styls profaniren, und nur in heitern Liedern, und Opern-Gesängen an ihrem Platze sind.

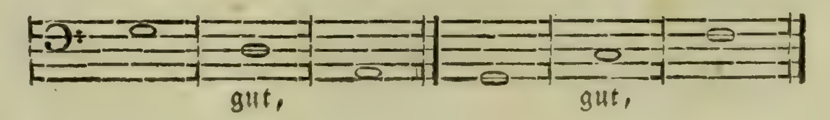
Auch darf der Contrapunct im zweystimmigen Satze höchstens durch drey Tacte (wenn es auch nur der Allabreve-, Zweyviertel- oder der Dreyviertel- oder Dreyhalbe-Tact ist) liegen bleiben, um die Harmonie-Rückung nicht zu ermatten. Das **Tasto solo** im drey- und mehrstimmigen Satze nimmt sich von dieser Regel von selbst aus. Wenn mit drey oder vier Noten eine None oder die große Septime durchgesprungen wird, ist es ein Fehler des schlechten und harten Gesanges; z. B.



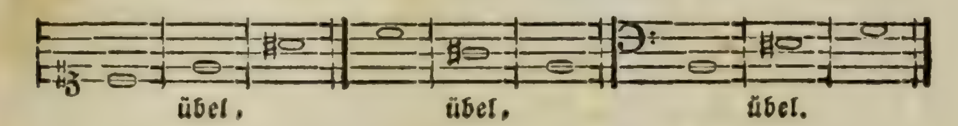
Die kleine Septime hingegen darf gebraucht werden; z. B.



und in der untersten Stimme gleichfalls; z. B.



so wie in zwey oder drey Noten ein Tritonus aus demselben Grunde verbothen bleibt, weil er unsicher zu treffen, und überhaupt gesangwidrig ist; z. B.

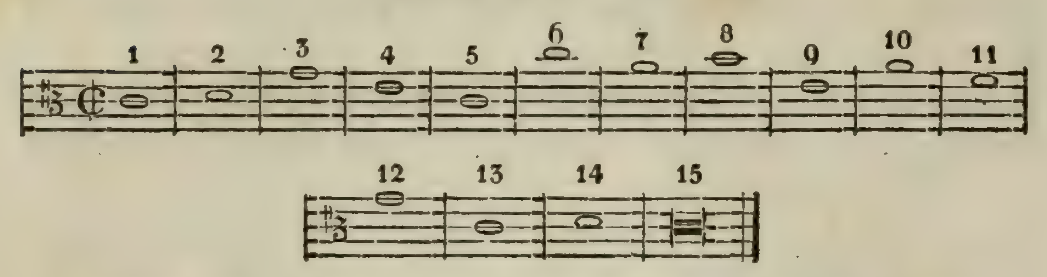


§. 8.

Fortsetzung des Vorigen.

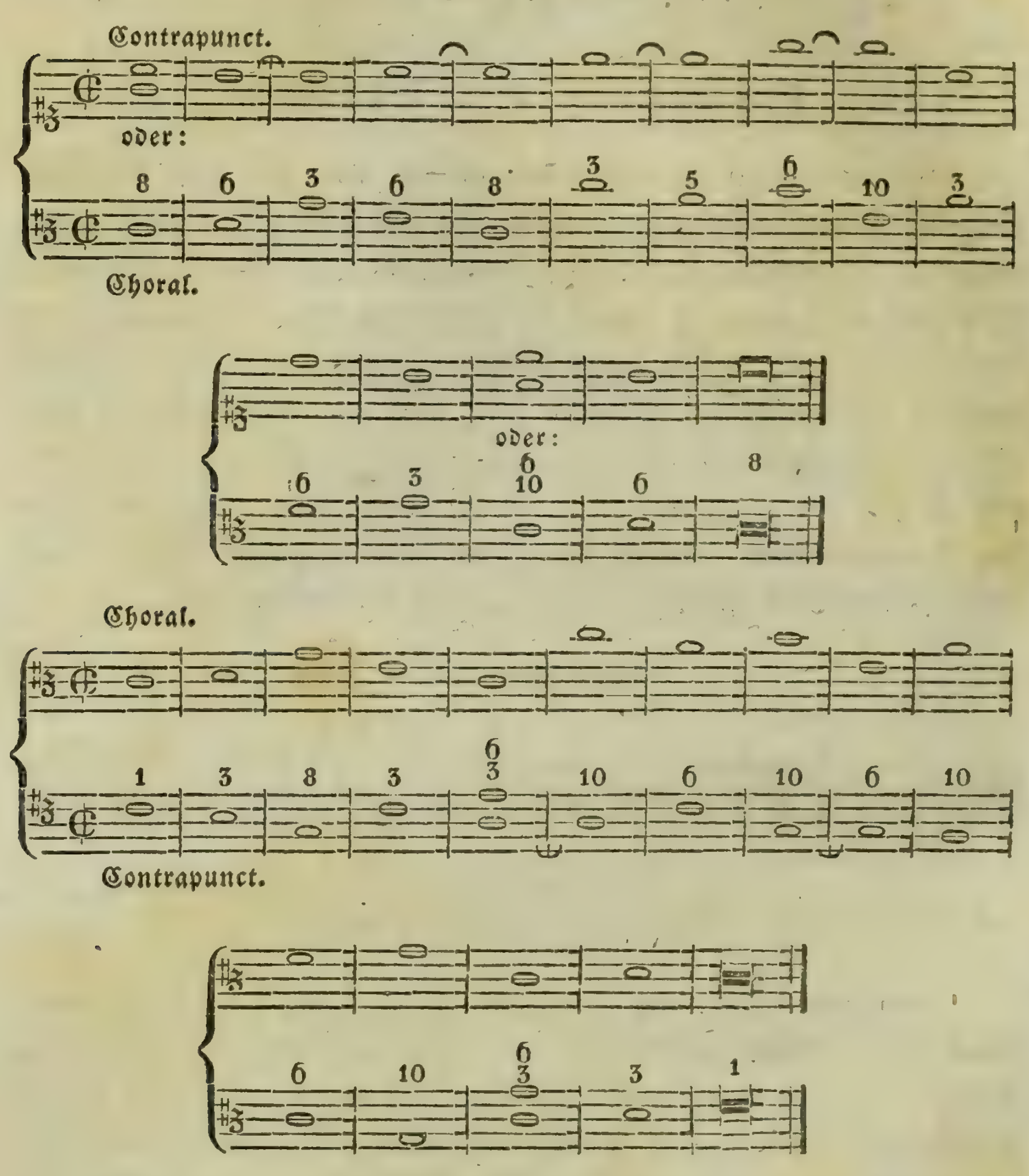
Niemand kann zu einem erfundenen oder von dem Lehrmeister aufgegebenen Gesange eine oder mehrere Stimmen verfertigen, bevor dieser Gesang nicht genau betrachtet und untersucht wird, in welche Tonarten er schon an und für sich ausweicht, oder welche Tonarten in ihm selbst enthalten sind. Man nimmt zwar anfangs die einfachsten Choräle nach den acht Kirchentönen oder nach den leichtesten der überall angenommenen 24 Tonarten; aber alle Noten des vorgeschriebenen Gesanges bleiben nicht immer in der Haupt-Tonart (welche die letzte Note anzeigen muß), sondern die Tonarten wechseln gern mit ihren verwandten ab; z. B.

Choral in C-dur.



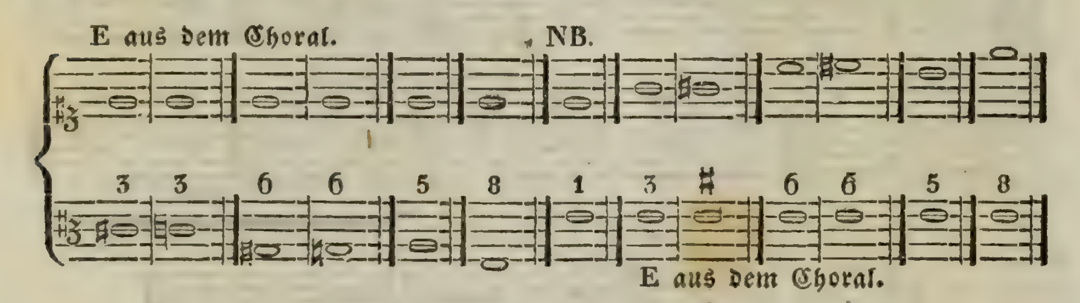
Hier stehen die erste und letzte Note richtig im C-Accorde, wenn sie begleitet werden. Die zweyte und dritte stammen von G-dur ab, die vierte und fünfte wieder von C-dur; die sechste und siebente gehören zum A-moll-Accorde. Die achte und neunte, zusammen betrachtet, zu E-moll. Die zehnte stammt her von A-moll, die eilfte von D-moll, oder beyde, zusammen genommen, von F-dur. Die zwölfte kann als die Octave des G-dur- oder als die Quinte, nähmlich die Dominante des C-dur-Accordes angesehen werden. Die dreyzehnte kann man für den Hauptton, oder für die Terz von A-moll, oder für die Sexte über E, wenn der

Contrapunct unten dazu gesetzt wird, annehmen. Die vierzehnte muß betrachtet werden als Oberquinte von **G**-dur, welches **G** erst, im drey- und mehrstimmigen Satze, im vorletzten Tacte erscheinen darf. Im zweystimmigen kommt nur **H** dazu; denn in den fünf Gattungen **a due** sind unsere zwey Cadenzen ♯8 || b3 1 || nur halbe Cadenzen. Nun können ungefähr folgende Accorde über diesen Choral oben und unten gemacht werden.

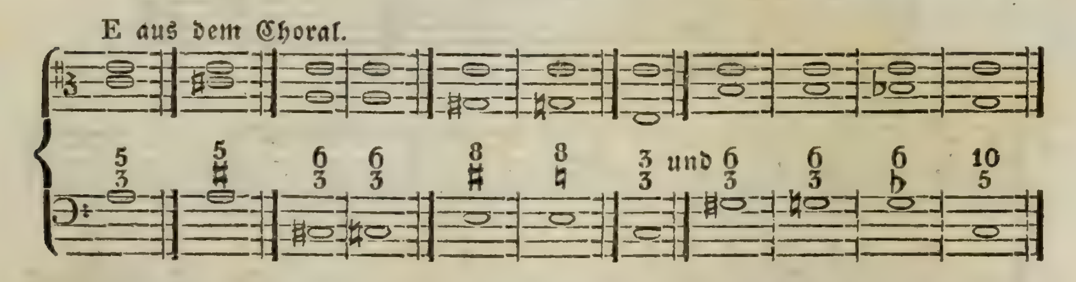


Wenn man (wie es seyn soll) den Choral versetzt, das heißt: die bisher als Unterstimme liegende Choral-Melodie nunmehr als Oberstimme behandelt (und eben so umgekehrt) so ist es nöthig, den neuen Contrapunct mit neuen, von den vorigen verschiedenen Intervallen zu entwerfen, um dadurch auch andere Harmonien zu erzielen, da das bloße Transponiren in eine höhere oder tiefere Octave

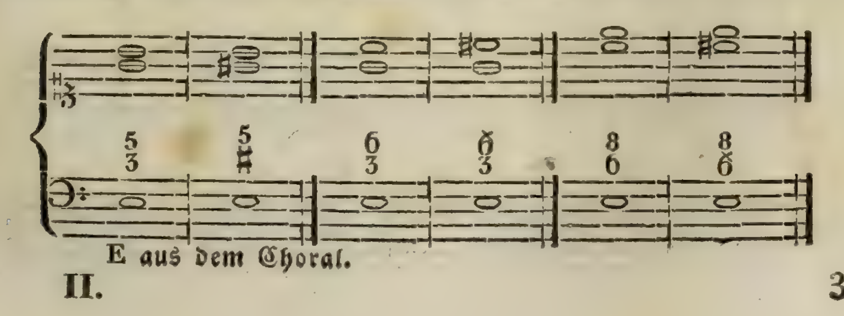
schlechterdings keinen Accorden-Wechsel hervorbringt. In dem drey- und vierstimmigen Satze ist dasselbe zu beobachten. Da in der ersten Gattung a due, a tre und a quatro ꝛc. nur vollkommene und Sexten-Accorde (wie die vierte Regel lautet) erlaubt sind, so kann in einem zweystimmigen Satze schon die kleine und große Terz, die kleine und große Sexte, die reine Quinte und die reine Octave angebracht werden; die kleine und große Decime ebenfalls, welche hier aber nur als Terzen zu betrachten sind; der reine Einklang auch, aber nur (gemäß der fünften Regel) im ersten und letzten Tacte oder Tacttheile. Z. B. wenn in einem Chorale, der in der Oberstimme steht und in einer leichten Tonart gesetzt ist, der Ton E mitten hindurch vorkommt, so kann man folgende sechs erlaubte Intervalle mit der Unterstimme dagegen anbringen, doch bald dieses, bald jenes; ist aber das nähmliche E in dem Chorale unten, so lassen sich in der Oberstimme eben so viele darüber setzen, z. B.
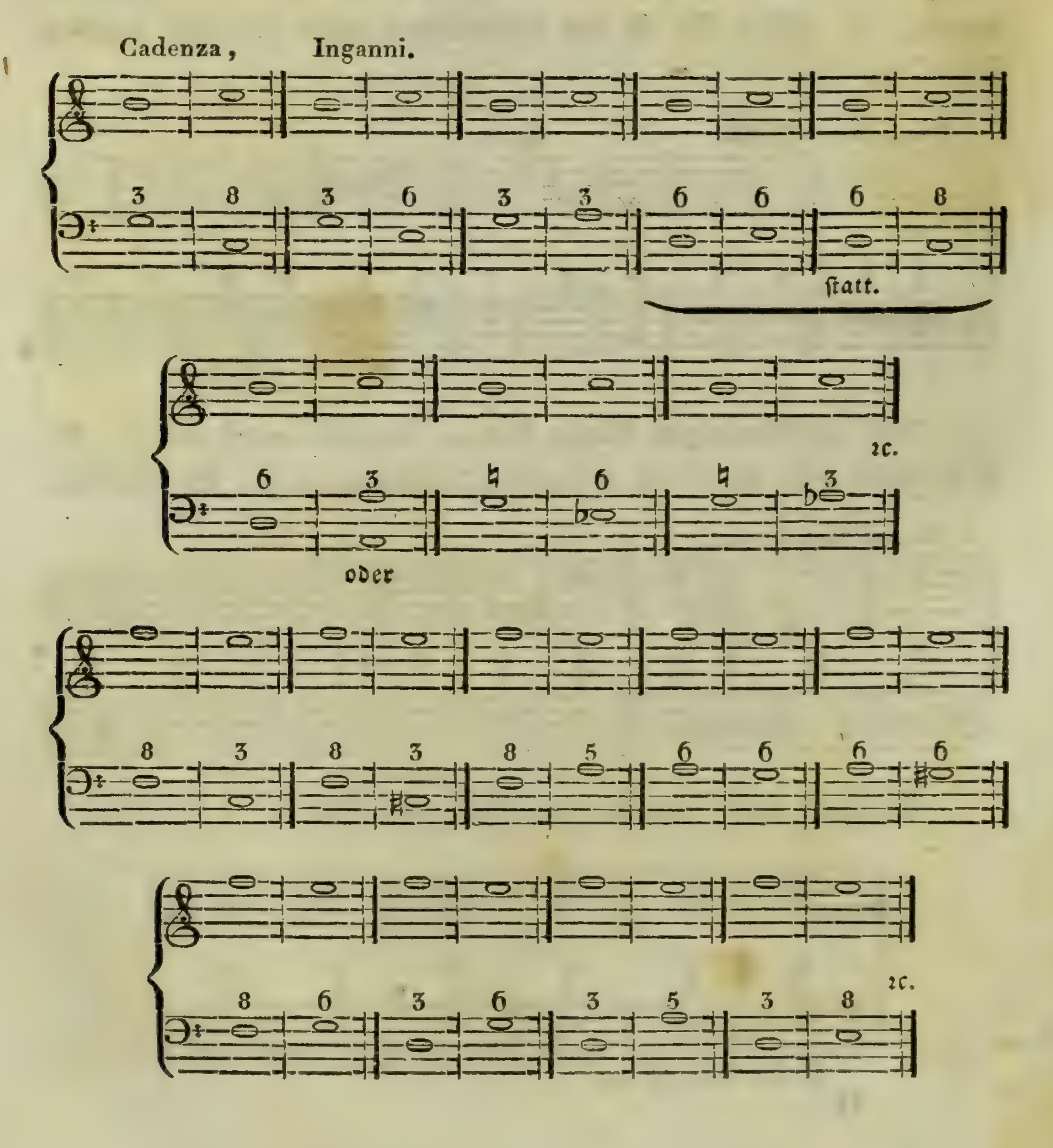


Im dreystimmigen Satze können folgende consonirende Accorde unter dem E, wenn es in der Oberstimme steht, Statt finden.



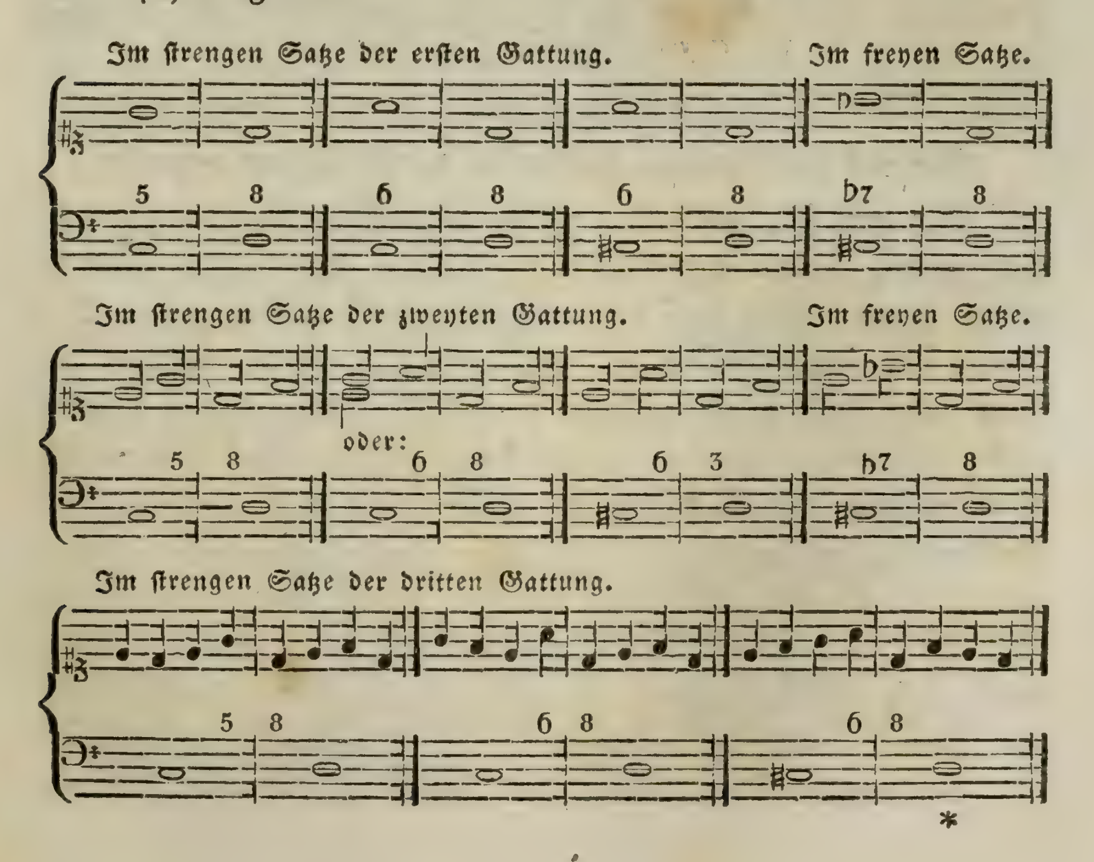
Folgende aber, wenn es der Grundton hat.



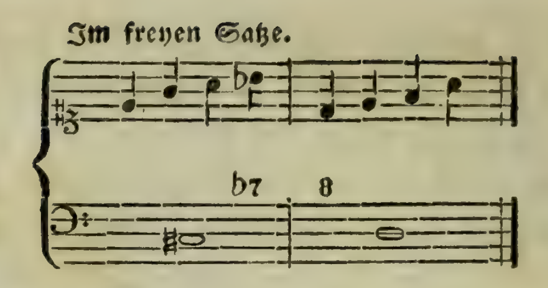
Bey dem vierstimmigen Satze eben die nähmlichen, nur mit Hinzusetzung des vierten Intervalls, welches meisten Theils die reine Octave, oder die reine Quinte, oder die verdoppelte Terz, oder die verdoppelte Sexte seyn wird. Endlich sind die Regeln des guten Gesanges im Contrapuncte, gleichwie im Choral selbst, nicht zu vernachlässigen, deren eine diese ist, daß man nach einem Sexten- oder Octaven-Sprunge hinauf wieder herab gehen oder springen soll, und auch so umgekehrt. Eine andere verlangt, daß man den siebenten großen Ton, die empfindliche Note (Nota sensibilis) um einen halben Ton, nähmlich in den achten, steigen, den vierten ordentlichen Ton aber, besonders in harten Tonleitern, in den dritten herab fallen lasse, ohne daß immer der erwartete Accord folgen müßte, indem die Trugschlüsse (Inganni) bis zum Hauptschlusse schöner und durch Überraschung wirksamer sind; z. B.



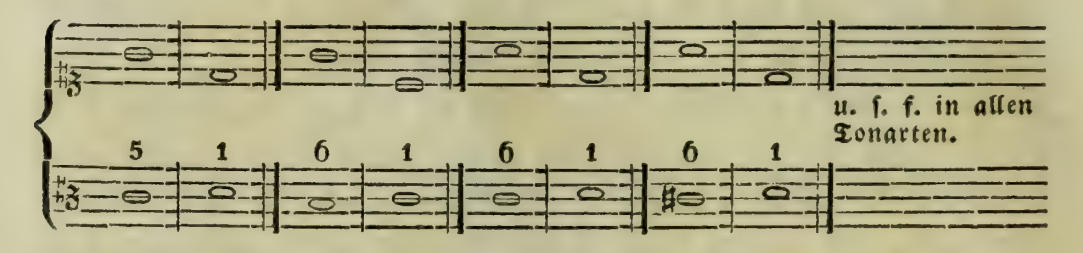
Ferner ist zu merken, daß bey den alten Tonlehrern die **Ottava battuta** sowohl in zwey-als mehrstimmigen Sätzen verbothen war. Ich möchte sie weder im strengen noch im freyen zweystimmigen Satze machen: in dem dreystimmigen geht sie an; in dem vierstimmigen ist sie wieder etwas besser, besonders wenn der doppelte Contrapunct der Octave daran Theil nimmt. Die **Ottava battuta**, oder auf deutsch Streich-Octave, ist diejenige, die auf einen guten Streich oder Schlag, das ist, auf einen guten Tacttheil, kommt. In den zwey- und dreyschlägigen Tacten ist es der erste Schlag oder die erste Note; in dem ganzen oder so genannten Vierviertel-Tacte das erste und dritte Viertel; in den sechsschlägigen Tacten der erste und vierte; in den zwölfschlägigen Tacten der erste und siebente Schlag. Die übrigen Schläge oder Tacttheile heißen schlechte, wovon in der dritten Gattung noch ausführlicher gehandelt werden wird. Wenn also von einem schlechten Tacttheile auf einen guten in der Oberstimme, durch einen Quarten-, Quinten- oder Sexten-Sprung, herab in die reine Octave gesprungen wird, und die Unterstimme nur um einen halben oder ganzen Ton in der Gegenbewegung hinauf geht; so heißt ein solches Verfahren die **Ottava battuta** machen, und kann dieses auf folgende Arten sich ereignen:



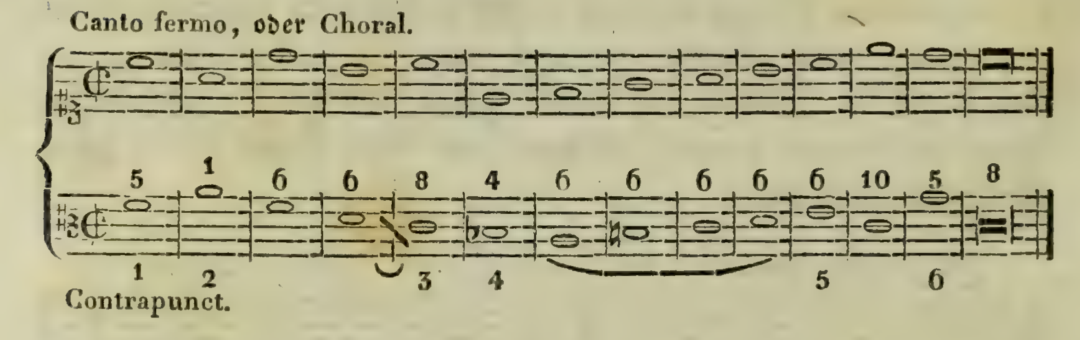
Im freyen Satze.



Die Ursache, warum sie verbothen wurde, mag vielleicht diese seyn, weil sie sich zu sehr verliert und fast dem Einklange gleichet; z. B.



Nun folgt ein Beyspiel über die erste Gattung:

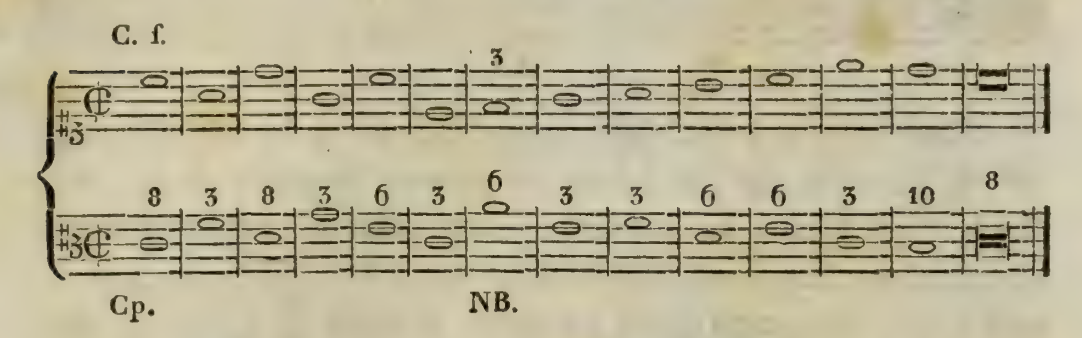


Hier sind sechs Fehler, welche die untern Zahlen andeuten.

Der erste ist, daß nicht in der nähmlichen Tonart angefangen wurde, welche der **Cantus firmus** am Ende hat; denn in einem **C-dur**-Tone darf man nicht **F** zum Grundtone legen. Der zweyte Fehler gründet sich auf den Einklang, welcher bloß im Anfangs- und Schlußtacte gestattet wird. Der dritte ist die cadenzmäßige Octave, welcher die große Sexte vorher ging. Der vierte: die übermäßige Quarte, weil hier in der ersten Gattung noch keine Dissonanz zu gebrauchen erlaubt ist. Der fünfte Fehler besteht darin, daß zu viel Sexten gleich nach einander gesetzt worden sind, welche, gleich den vielen Terzen oder Decimen, wie schon oben bemerkt, liedermäßig klingen, und mit dem männlichen Ernst dieser, von allem Zierath entkleideten Schreibart, verletzend contrastiren.

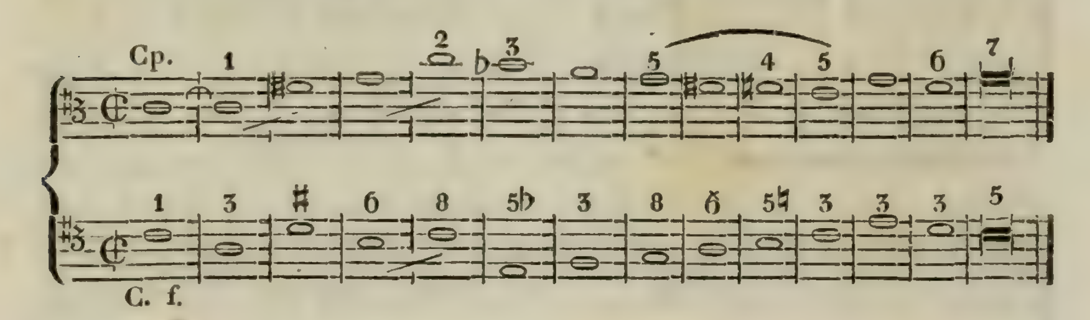
Den sechsten Fehler bildet (selbst ohne die verdeckten Octaven

zu rügen), die Baßcadenz der unteren Stimme; denn die vorletzte Note, wenn auch statt des Altes der Baß gebraucht wird, muß (den freyen Satz ausgenommen) im a due jederzeit als kleine Unterterz erscheinen. Besser demnach auf folgende Weise:



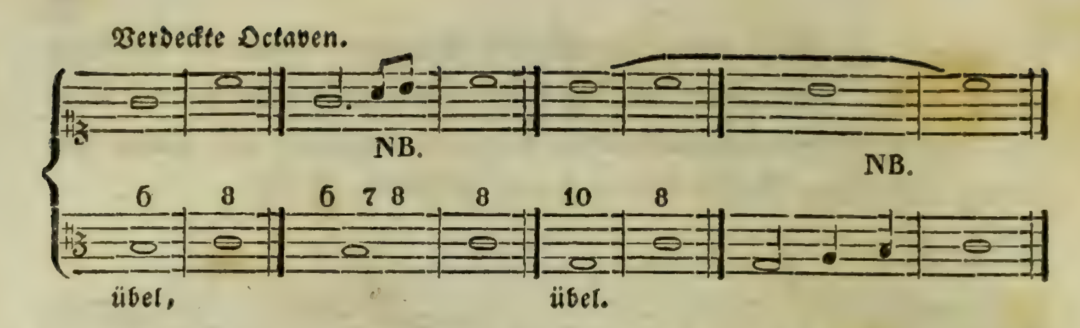
Das NB. im siebenten Tacte bedeutet, daß das Übersetzen und Untersetzen, nähmlich, wenn die Unterstimme die anderen übersteigt, oder so umgekehrt, allerdings erlaubt sey.

Nun kann der Cantus firmus um eine Octave tiefer gesetzt werden, nähmlich als Tenor; und man macht den Contrapunct in einer Oberstimme dazu, z. B.
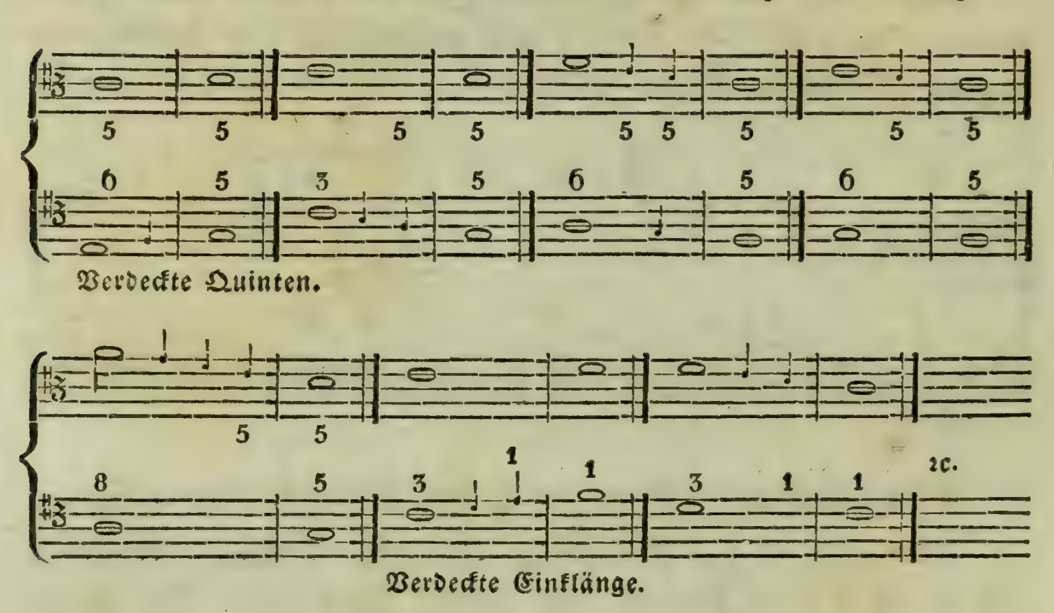


Hier sind sieben Fehler, welche die oberen Zahlen andeuten.

Der erste ist der übermäßige Quarten = Sprung (Tritonus) vom C bis Fis im zweyten und dritten Tacte oben. Der zweyte Fehler steckt im vierten und fünften Tacte gleichfalls in der Oberstimme; nähmlich von G bis C, weil dadurch verdeckte Octaven entstanden sind. Verdeckte Octaven, Einklänge und Quinten entstehen, wie bereits erklärt wurde, wenn bey springenden Fortschreitungen dieser drey vollkommenen Intervalle eines derselben in dem leeren Raume bis zur folgenden offenbaren Octave, Quinte oder Einklange enthalten ist. Solches zeigt sich ganz klar und deutlich, wenn man den leeren Raum der springenden Stimme mit den inzwischen liegenden Intervallen ausfüllt; z. B.

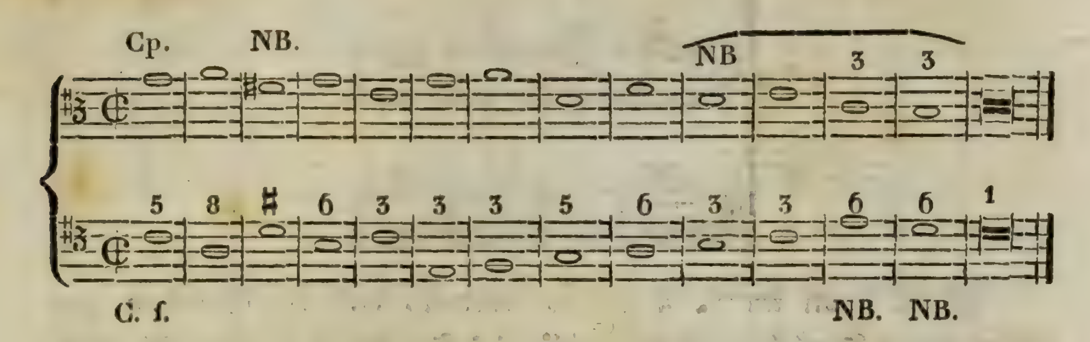


Bey den zwey NB. sieht man, daß ein **h** in dem Sprunge von **G** bis **C** sowohl im ersten als zweyten Beyspiele steckt, welches **h** beyde Mahle die verdeckte, das **C** aber im folgenden Tacte die offenbare Octave ist; der Fehler, wo übel steht, ist eben so groß, als wenn man zwey offenbare Octaven $\genfrac{}{}{0pt}{}{H}{H}$ $\genfrac{}{}{0pt}{}{C}{C}$ machte. Die nähmliche Erklärung gilt für die verdeckten Quinten und Einklänge. Man darf, wie ich so eben gesagt und gezeigt habe, den Sprung der einen Stimme nur mit einem kleinen Nötchen ergänzen, um diese verbothenen Octaven, Quinten und Einklänge zu entdecken, z. B.
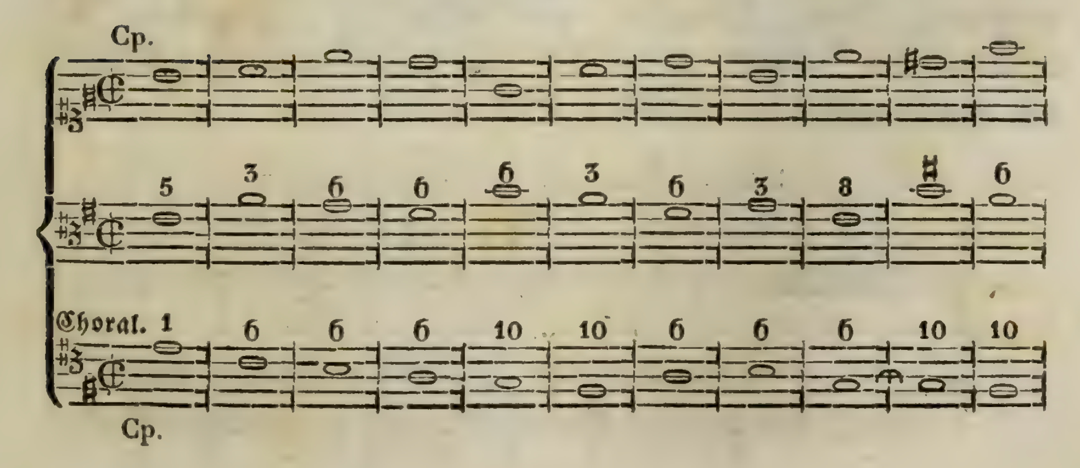


Der dritte Fehler ist die verminderte Quinte **B** über **E**, als eine Dissonanz. Der Vierte ebenfalls die verminderte Quinte **F** über **H**. Den fünften Fehler macht der chromatische Gang (oder das chromatische Geschlecht) von **G** bis **E** herab, indem dergleichen halbtönige Sätze weder hinauf noch herab in dieser Gattung, ohne Begleitung der Instrumente, erlaubt sind. Der sechste Fehler ist die kleine Terz oben in der vorletzten Note, welche stets die große Sexte seyn muß. Der siebente Fehler beruht auf der Quinte, oben in dem letzten Tacte, welcher allezeit die
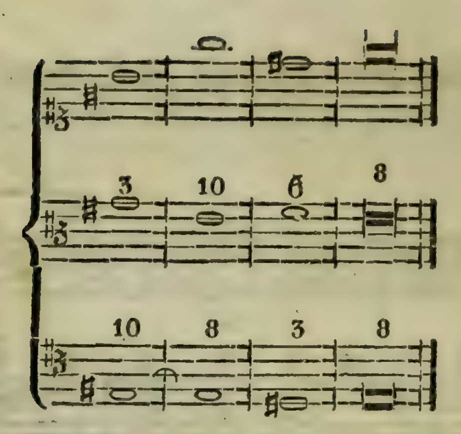
Octave oder den Einklang bekommen muß. Besser also auf folgende Art:



Das erste **NB.** über **Fis** im Alt bedeutet, daß das Kreuz mit Fleiß angebracht worden ist, weil man auch in die anverwandten Tonarten öfters ausweichen darf. Das zweyte **NB.** über **D** im Alt zeigt an, daß auch mehr als drey Terzen gleich nach einander folgen dürfen, wenn eine oder mehrere derselben unter- oder übersetzte sind. Die zwey **NB.** aber unter dem Tenor bedeuten, daß es erlaubt sey, die untere Stimme über die obere, und umgekehrt die obere Stimme unter die untere in Consonanzen zu setzen, besonders wenn die Accorde schon nahe beysammen sind. Sie beziehen sich auch darauf, daß über **E** und **D** statt Terzen Sexten beziffert werden müssen, weil kein Organist im Generalbasse mit überschlagenden Händen spielen darf; denn wenn man hier über dem Tenor zwey Terzen gleich nach einander setzte, wozu im vierstimmigen Satze die Quinte und Octave gehören, so würde statt des verkehrten **C-dur-** und **G-dur-**Accordes der **E-moll-** und **D-moll-**Accord heraus kommen.

Ein anderes Beyspiel in **E-moll.**

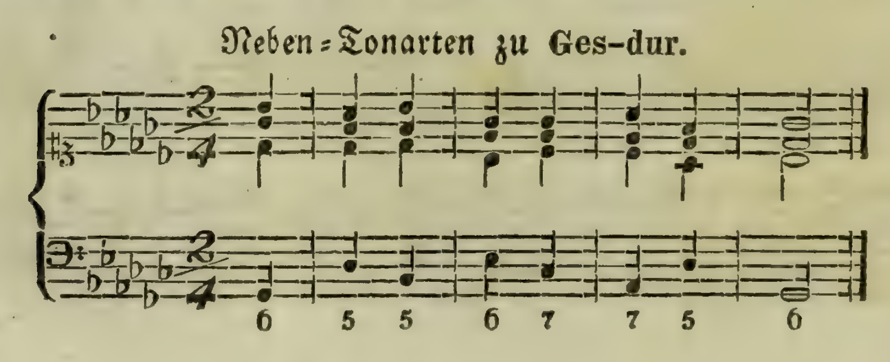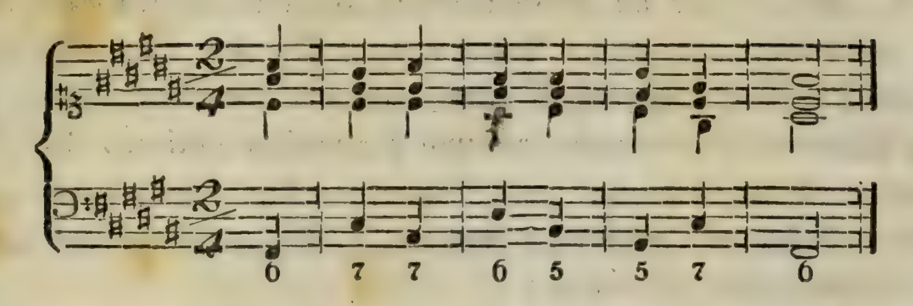




Es ist schon im §. 4 gesagt worden, daß die Griechen und unsere alten Tonlehrer wunderliche 12 Tonarten hatten. Ihre **E**-Tonart, welche sie **Modum phrygium** nannten, scheint nichts anders als ein Bastard zu seyn. Daß ihn der Capellmeister Fux in seinen Beyspielen mit der kleinen Terz zu begleiten anfängt, und mit der großen schließt, so wie die übrigen weichen Tonarten, ist sehr sonderbar. Doch bleibt ihm sein unsterblicher Ruhm, weil er vielen Hunderten als Lehrer und Muster gedient hat. Was kann er dafür, daß sich in unseren Zeiten Vieles geändert hat? Die übrigen **Modi authentici** gingen noch an, wenn sie nur die nothwendigen Bee und Kreuze, welche ihren Gesang verschönert haben würden, vorgezeichnet hätten.

Wir wollen also die im nähmlichen Paragraph festgesetzten 24 Tonarten der neueren Componisten durch alle fünf Gattungen beybehalten. Nur wünschte ich, daß in den härteren, das ist schwereren, Tonarten statt **Fis-dur Ges-dur** den Vorzug hätte, indem diese letztere Tonart leichtere Verwandte hat, als jene. Ich will nur ein allgemeines Beyspiel der sechs verwandten Tonarten in **Ges-dur** und **Fis-dur** hersetzen; und aus diesem einzigen wird man gleich einsehen lernen, daß **Ges-dur**, wegen der leichteren verwandten Neben-Tonarten, auch leichter in der Ausübung ist, als **Fis-dur**, obwohl beyde Tonarten sammt dieser Fortführung dem Gehör gleichlautend sind; z. B.

Neben-Tonarten zu **Ges-dur.**



Neben=Tonarten zu **Fis-dur.**
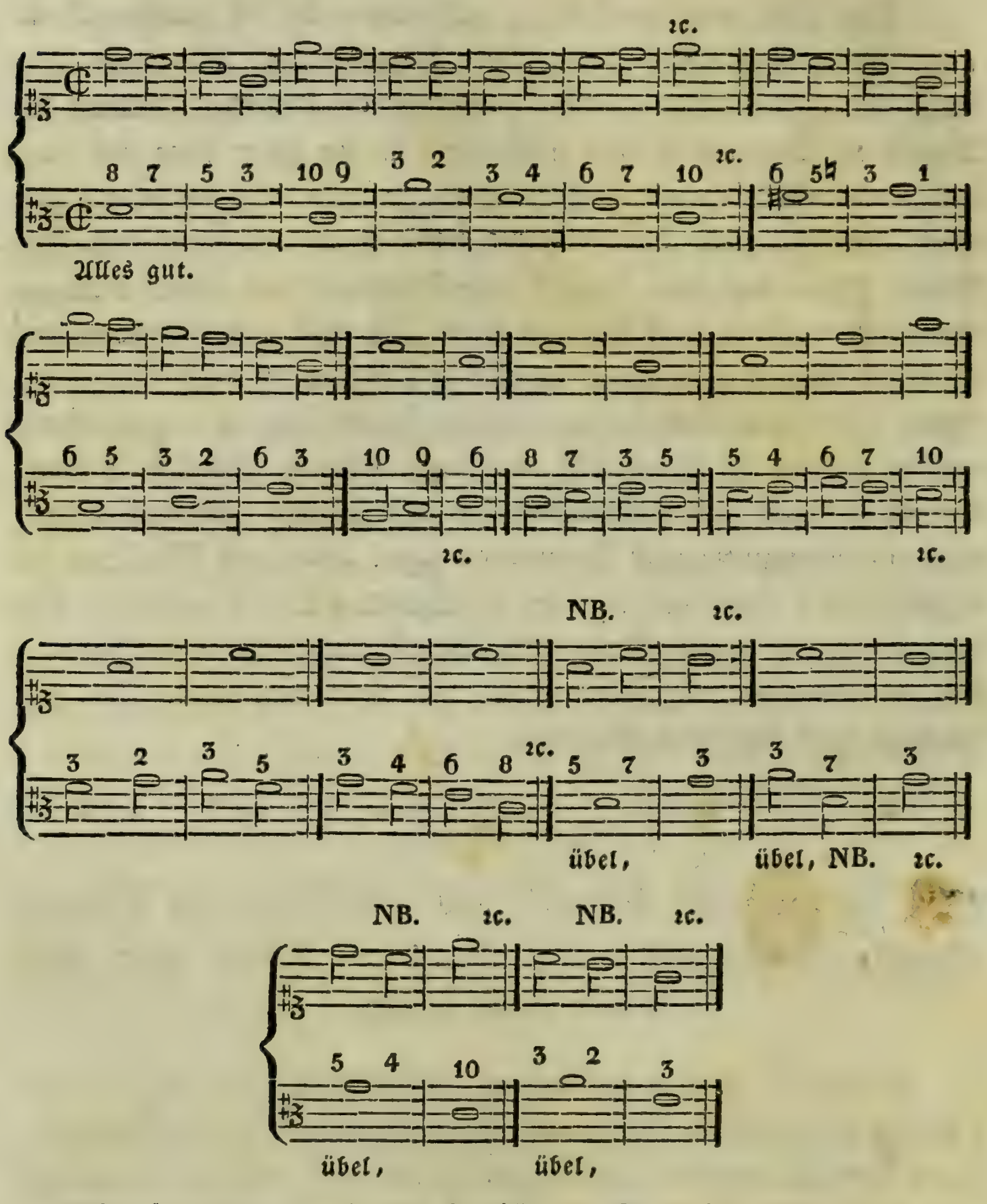


Hier sieht man ganz klar, daß **Ges-dur** in leichtere Tonarten übergeht als **Fis-dur.** Man betrachte nur die unter dem Basse gesetzten Zahlen (welche hier nicht die Accorde, sondern die Anzahl der Bee und Kreuze andeuten, so ein jeder Tact als neue und verwandte Tonart mit sich führt), so wird man einsehen, daß **Ges-dur** nur zwey Tonarten mit sieben Been und drey mit fünf Been, **Fis-dur** aber drey Neben=Tonarten mit sieben Kreuzen und nur zwey mit fünf Kreuzen habe. Ich will von den doppelten Kreuzen oder so genannten spanischen Kreuzen × noch schweigen, welche über den Dominanten dieser harten Tonarten vorkommen müßten, wenn sie schlußweise angebracht würden. Folglich ist **Ges-dur** für Sänger und Instrumentisten weit leichter und natürlicher, weil die Vernunft selbst Jedermann sagt: „was mit Wenigem zu erzielen, soll nicht mit Vielem zu Stande gebracht werden.“ Hat man nun durch einige Moll= und Dur=Tonarten die erste Gattung bis zur erlangten Leichtigkeit geübt, so rücke man weiter fort zur zweyten mit denselben Chorälen.

§. 9.

Von der zweyten Gattung des zweystimmigen strengen Satzes, welche aus zwey oder drey Noten über oder unter einer besteht.

Erstens ist hier zu merken, daß der Anfang im Contrapuncte mit oder ohne Pause, die einen Streich oder Tacttheil gilt, könne gemacht werden: in beyden Fällen aber muß die Anfangsnote eine vollkommene Consonanz seyn. In den übrigen Tacten soll der Niederstreich oder gute Tacttheil unbedingt eine vollkommene oder unvollkommene Consonanz erhalten. Die Aufstreiche oder

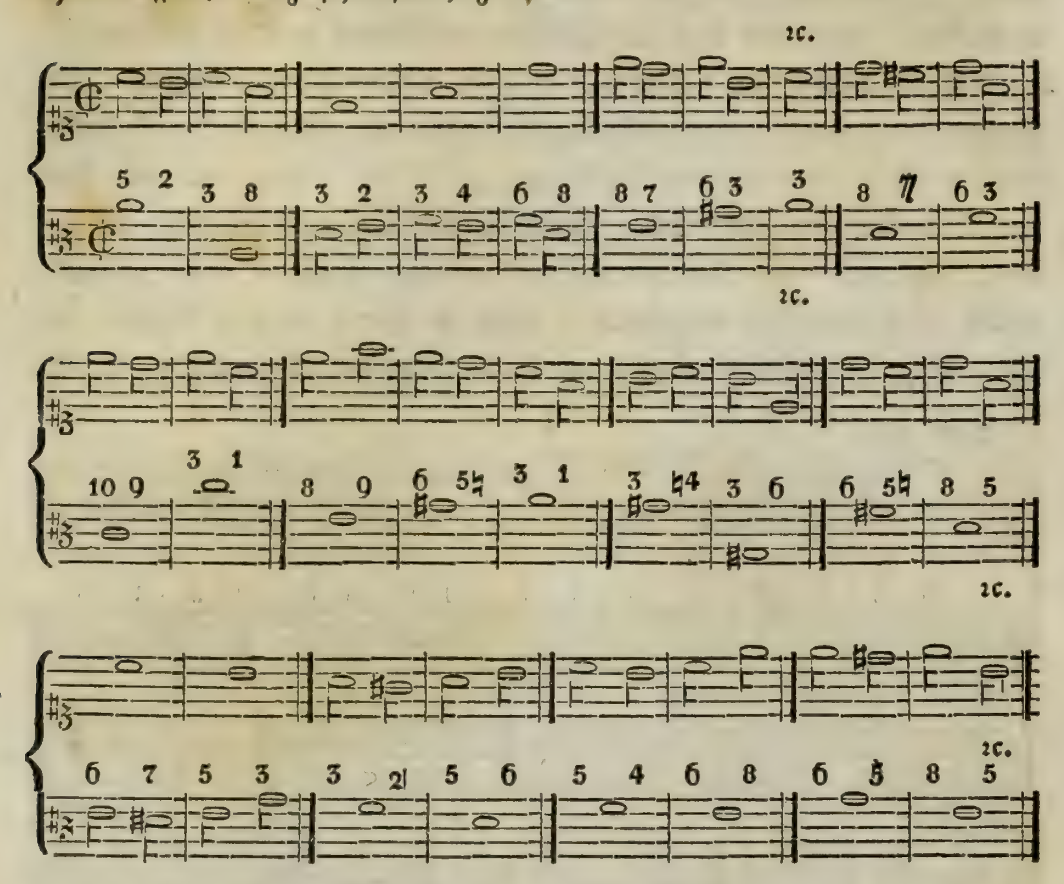
schlechten Tacttheile können eine Consonanz (auch sogar den Einklang, welcher hier im Aufstreiche allezeit, im Niederstreiche aber nur im ersten und letzten Tacte erlaubt ist) oder eine Dissonanz bekommen. Die Dissonanzen aber, als die drey Secunden, die drey Quarten, die verminderte und übermäßige Quinte, die drey Septimen, die kleine und große None, müssen nicht sprungweise, sondern stufenweise angebracht werden, z. B. zwischen drey herab oder hinauf gehenden Noten:



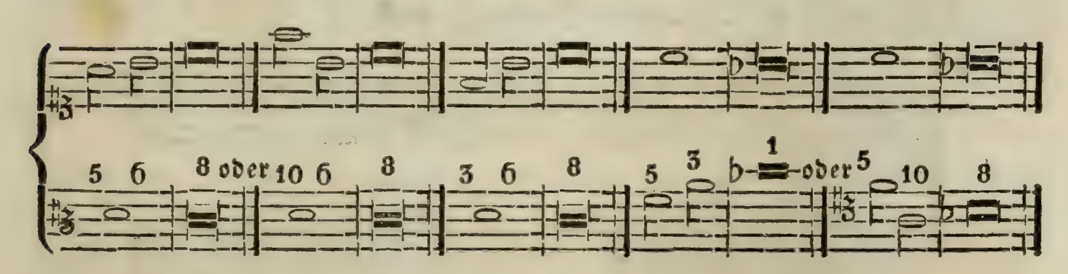
Die vier letzten, mit NB bezeichneten Beyspiele sind fehlerhaft, weil in die Dissonanzen hinein, oder von ihnen weggesprungen wird.

Auch ist es erlaubt, Dissonanzen, sogar verminderte und über=

mäßige, zwischen zwey gleichen Tönen, welche aber Consonanzen eyn müssen, einzuschließen; z. B.
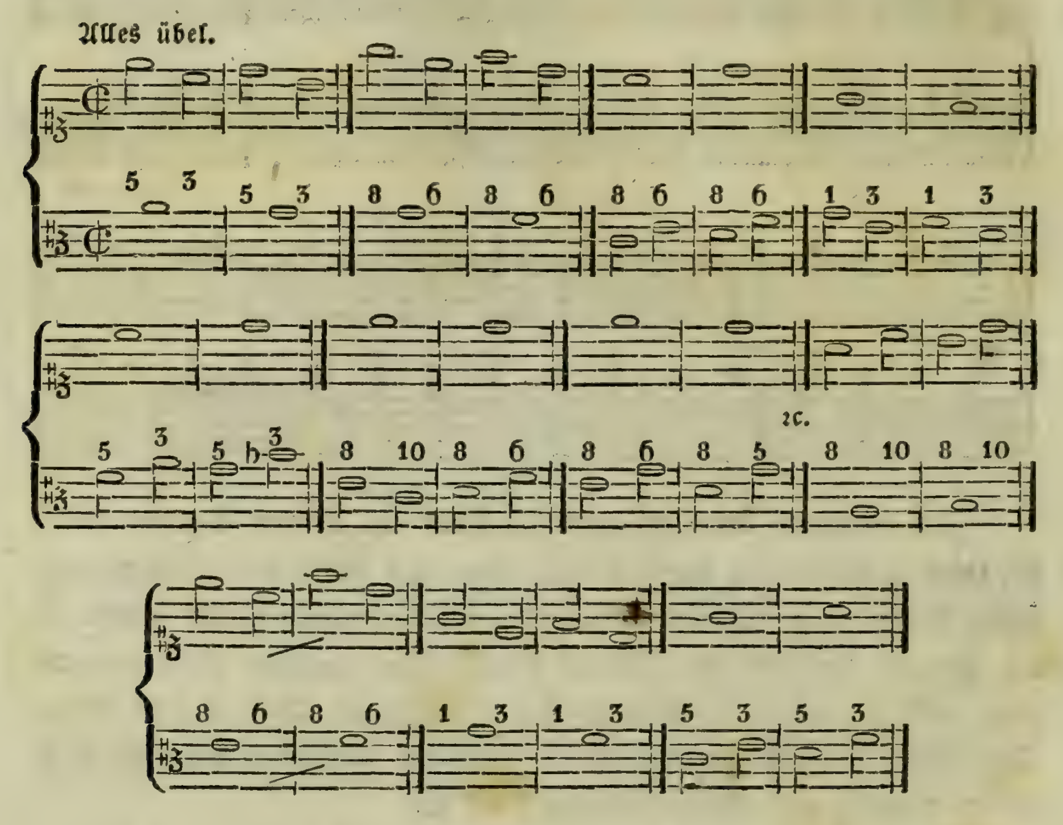


Zweytens muß der vorletzte Tact im oberen Contrapuncte die reine Quinte und große Sexte oder auch die kleine Decime und große Sexte nach einander erhalten, welche große Sexte wieder in die Octave hinüber den Schluß macht. Im unteren Contrapuncte aber wird im vorletzten Tacte allezeit die reine Quinte und kleine Terz oder Decime angebracht *), worauf der letzte Tact im Einklange oder in der Octave schließt, z. B.



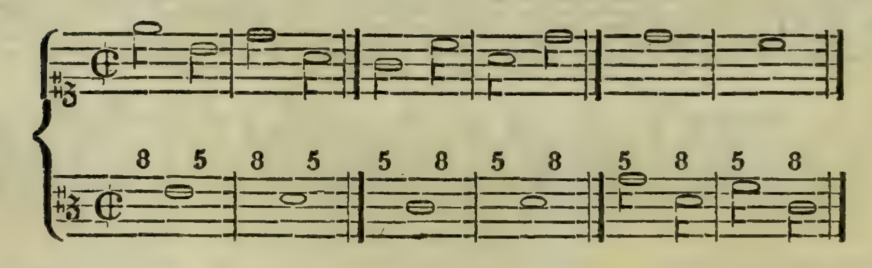
*) Wer sich noch mit der phrygischen Tonart, nähmlich E ohne #, abgeben will, der muß in dem unteren Contrapuncte die kleine Sexte statt der Quinte nehmen, weil das B in dieser Tonart keinen Platz hat, und das bloße H eine verminderte fehlerhafte Quinte im Niederstreiche wäre.

Daraus ergibt sich, daß hier ebenfalls, wie in der ersten Gattung, Sexte und Terz die beyden, den Schluß einleitende Intervalle sind, und nur von der Quinte vorbereitet werden müssen.
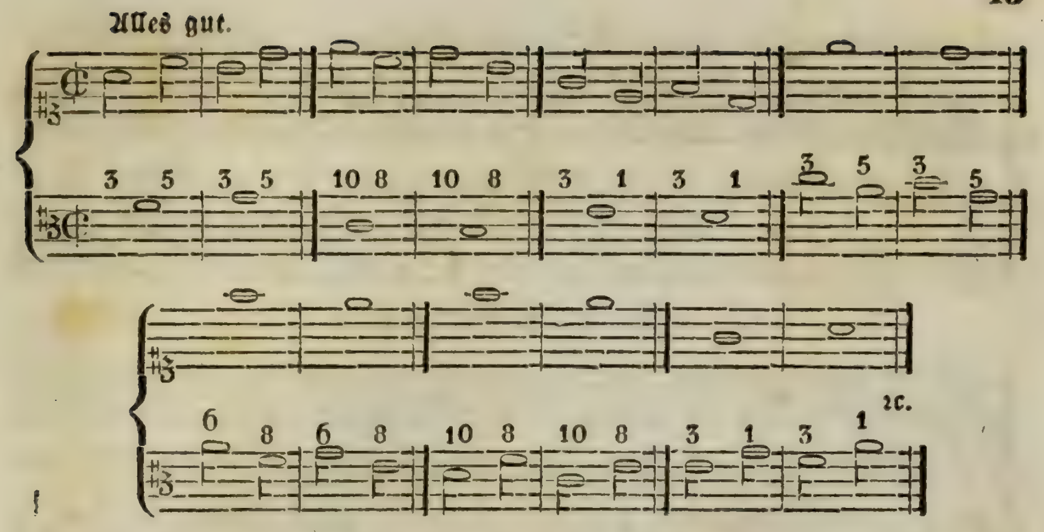
Drittens ist verbothen, von einer reinen Quinte oder Octave oder einem reinen Einklange wieder in eine solche Quinte, Octave oder einen solchen Einklang, zwischen welchen nur ein Terzen-Sprung gemacht wird, sogar in der Gegenbewegung, zu gehen, weil auf diese Art zwey Quinten ꝛc., steigend oder fallend, gleich nach einander angebracht, eben so scharf in das Gehör fallen, als zwey reine Quinten ꝛc. in der geraden Bewegung, z. B.



Gut, weil es Quarten-Sprünge sind.

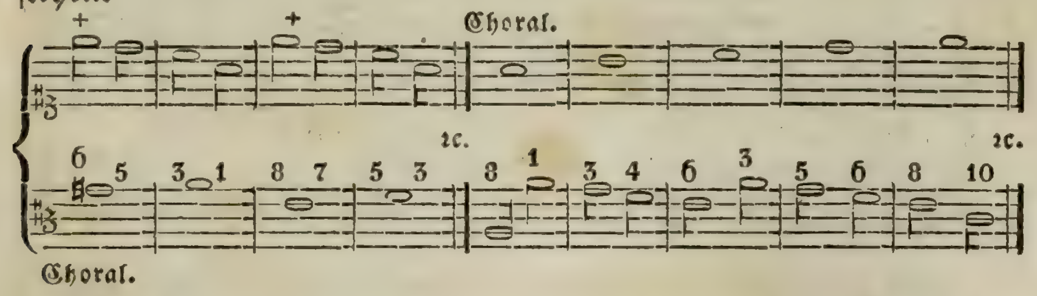


Wenn aber die Quinten oder Octaven oder die Einklänge im Aufstreiche, und die Terzen oder Sexten im Niederstreiche gemacht werden, so sind sie nicht fehlerhaft; z. B.

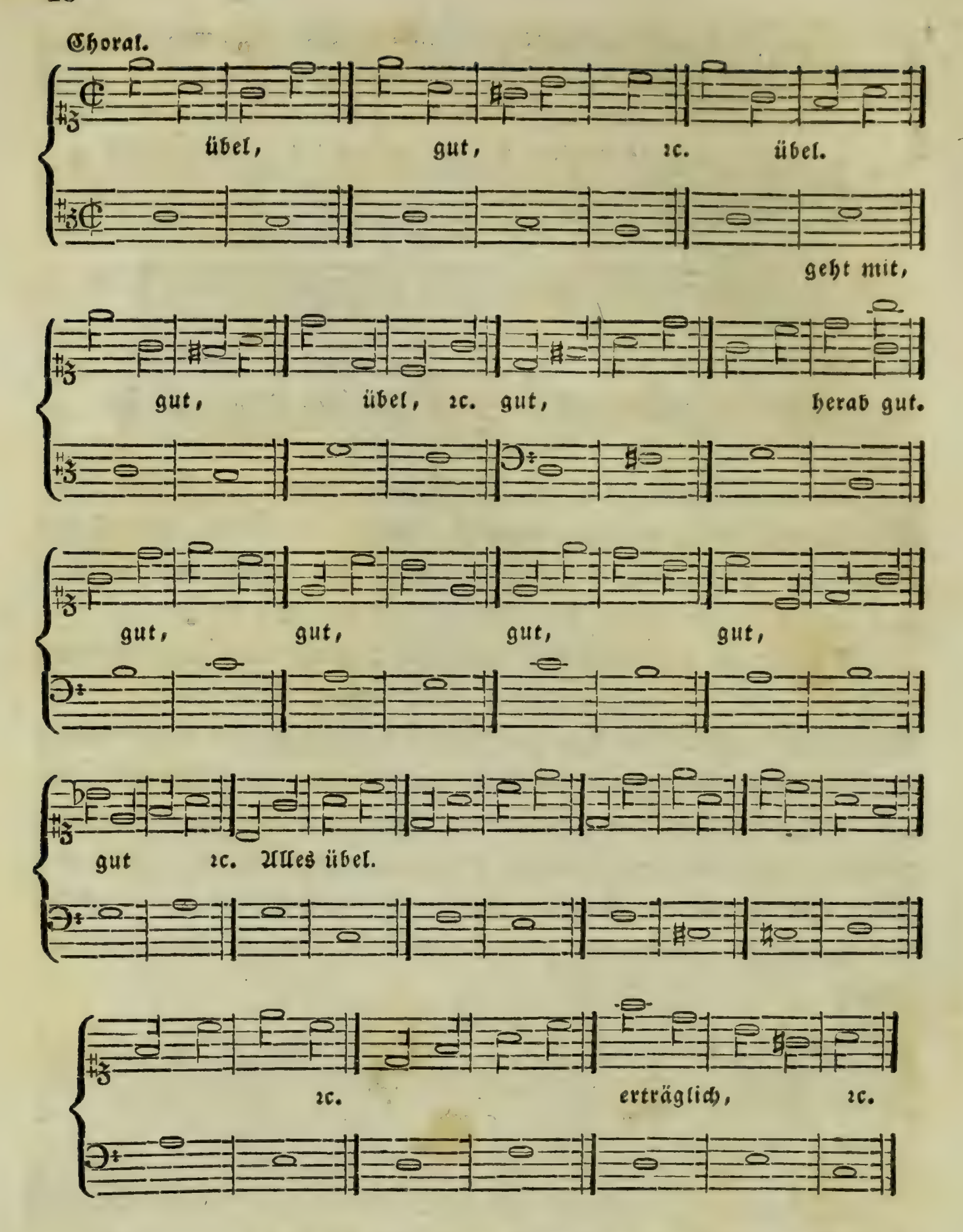


Doch widerrathe ich den Anfängern, viele dergleichen nachschlagende Quinten oder Octaven zu machen, weil sie dennoch das Gehör im zweystimmigen Satze unangenehm berühren. — Nun noch eine nicht unwichtige Bemerkung über die *Monotonie*.

Monotonie, die Einheit der Töne, oder die Wiederhohlung einiger Noten, ist hier verbothen; im freyen Satze aber wird sie oft gefunden. Doch machen gute Meister zum zweyten Mahle einen anderen Baß oder andere Mittelstimmen dazu; oder sie wechseln mit den Instrumenten, mit piano und forte ab; oder sie setzen diesen gleichen Gedanken zum zweyten Mahle um eine Octave höher oder tiefer. In folgendem Beyspiele zeigt sich dieser Übelstand, obgleich die identischen Intervalle zum Chorale in anderen Proportionen stehen.



Viertens soll nach einem großen Sprunge in zwey Noten die dritte wenigstens durch einen Quarten- oder Terzen-Sprung, wenn es stufenweise nicht möglich ist, wieder zurück kehren. Auch müssen drey oder vier springende Noten niemahls in sich allein einen Nonen- oder großen Septimen-Accord umfangen, wenn auch der **Cantus firmus** als Grundstimme gute Accorde hervor brächte. Auch eine kleine Septime, in drey oder vier Noten durchgesprungen, ist selten gut; die verminderte mag geduldet werden.
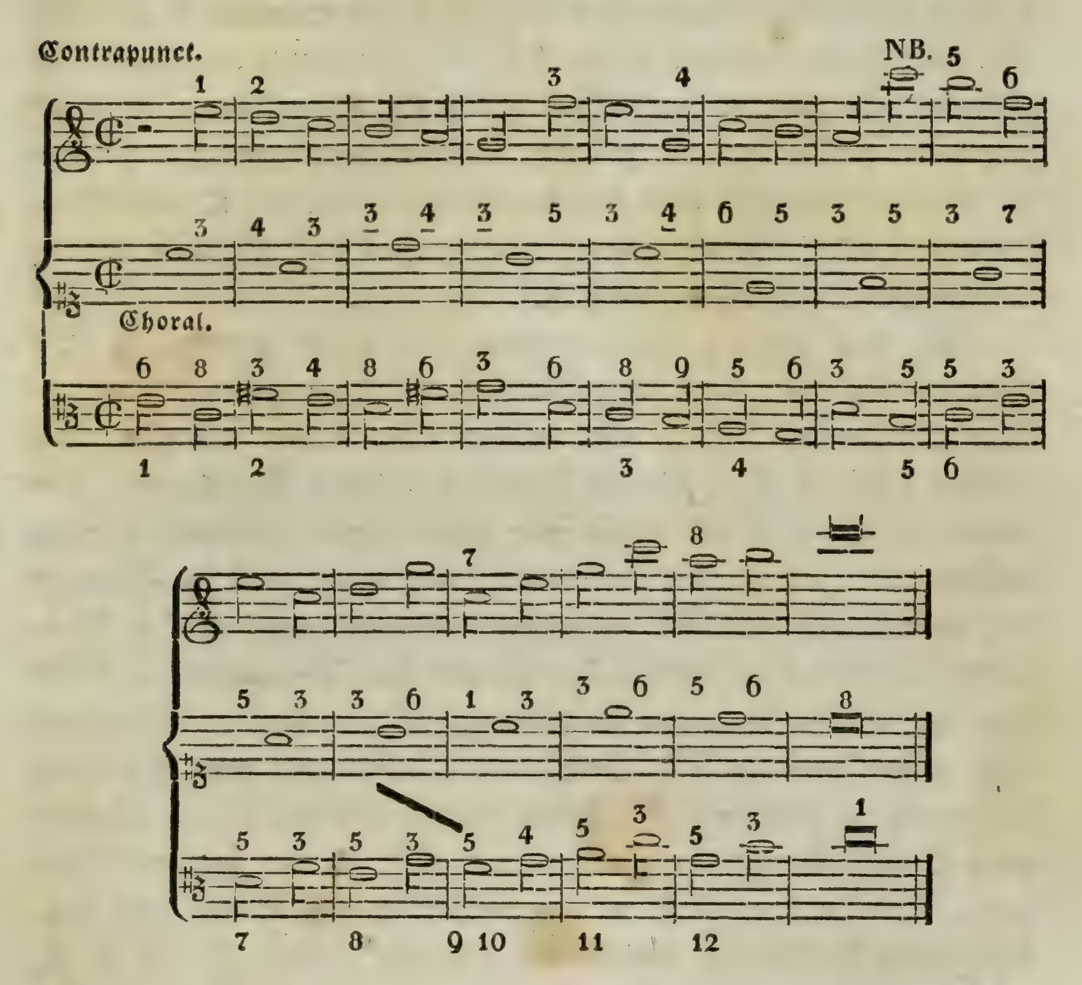


Fünftens sind die Sprünge über die reine Octave hinaus, wie auch die drey Septimen-Sprünge und die meisten verminderten, sammt allen übermäßigen, hier ebenfalls, gleichwie in den übrigen Gattungen, mit zwey Noten allein verbothen. Diejenigen Dissonanz-Sprünge aber, welche in der ersten Gattung durch zwey Tacte oder Streiche 2c. in einer Stimme allein zu machen erlaubt waren, sind auch hier in einem Tacte, oder vom Aufstreiche in den folgenden Niederstreich hinüber, erlaubt.

Eben so der regelmäßige Durchgang (transitus regularis),

welcher im Aufstreich — im freyen Satze aber auch der unregelmäßige (transitus irregularis), der im Niederstreiche geschieht.

Übrigens müssen alle Regeln der ersten Gattung (die vierte und fünfte, wie sich's von selbst versteht, ausgenommen) auch in dieser berücksichtigt werden.

Erstes Beyspiel.



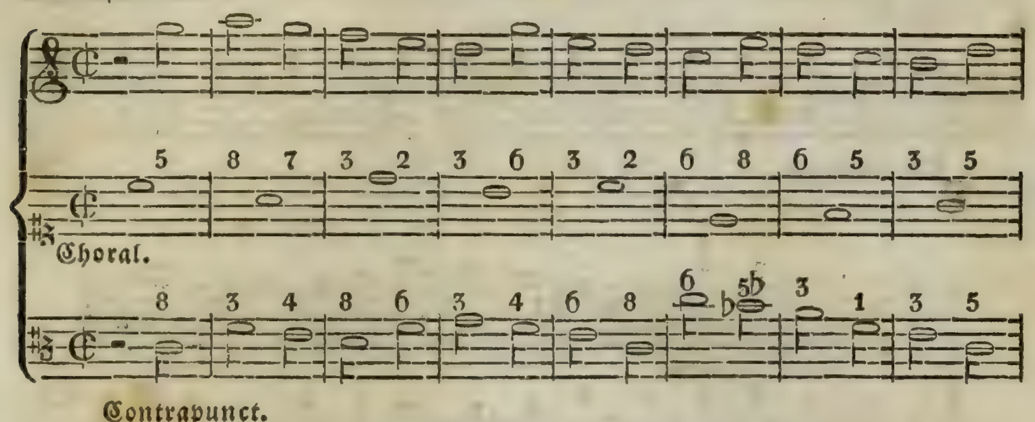
In dem oberen Contrapuncte sind acht Fehler. Der erste ist schon in der ersten Note **E**, weil damit in der Terz, als einer unvollkommenen Consonanz, angefangen worden ist. Der 2te: die folgende Note **D**, weil im Niederstreiche die Dissonanzen verbothen sind. Der dritte: das **F** nach **G** im vierten Tacte, nicht, weil dieses **F** eine sprungweise gemachte verminderte Quinte ist, und sich herab, wie es gewöhnlich ist, in die Terz auflöst, sondern wegen dem Septimen-Sprung, welcher nur im freyen Satze erlaubt wird. Der vierte: das **G** im Aufstreiche des fünften Tactes, da dieses **G** als eine untersetzte Quarte und Dissonanz, nicht stufenweise angebracht

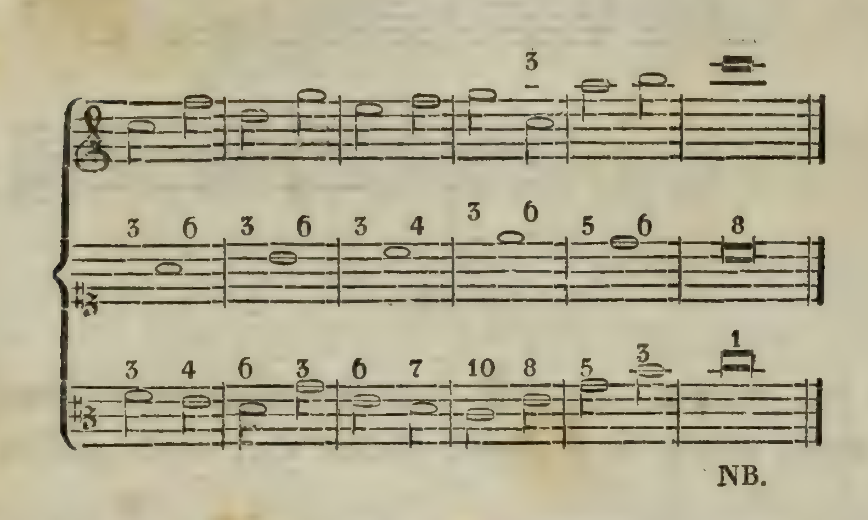
wurde. Der fünfte: das H im achten Tacte mit dem folgenden F betrachtet, welche zwey Töne zusammen einen übermäßigen Quarten-Sprung machen. Der sechste: das nähmliche F, welches eine sprungweise frey angeschlagene Septime und Dissonanz ist. Der siebente besteht in dem Einklang C C im Niederstreiche des eilften Tactes, welcher nur in Aufstreichen (den ersten und letzten Tact ausgenommen) erlaubt wird. Der achte Fehler ist die reine, in der geraden Bewegung angebrachte Quinte A im vorletzten Tacte. Das NB. über C im siebenten Tacte hat eine doppelte Bedeutung; die erste ist, daß der Decimen-Sprung für alle Singstimmen im Contrapuncte verbothen; die zweyte, daß, wenn die oberste Stimme im Violin-Schlüssel nicht für eine Geige, Oboe oder Querflöte ꝛc., sondern für den Sopran gesetzt wäre, dieses hohe C, auch das dabey liegende H, schon zu hoch ist.

In dem unteren Contrapuncte sind zwölf Fehler. 1. Die Anfangs-Note E, welche als Sexte zum C hinauf eine unvollkommene Consonanz bildet, mit welcher man weder anfangen noch endigen darf. 2. Fis, die erste Note des zweyten Tactes, weil vom vorher gehenden C bis dahin ein übermäßiger Quarten-Sprung entsteht. 3. C im fünften Tacte, weil dieß mit dem C im Discante eine cadenzmäßige Octave wegen der vorhergehenden großen Sexte macht. 4. Das A im sechsten Tacte, weil man hier von einer Dissonanz in eine vollkommene Consonanz, in der geraden Bewegung nicht gehen darf. 5. Die verminderte Quinte H, zum F als eine Dissonanz im Aufstreiche*) sprungweise angebracht. 6. Die offenbare reine Quinte G nach der verminderten $\frac{F}{H}\,\frac{G}{C}$ in der geraden Bewegung. Auch absteigend ist es im zweystimmigen Satze nicht gut, wenn diese Fortsetzung allenfalls so gebracht würde: $\frac{G}{C}\,\frac{F}{H}$, $\frac{H}{E}\,\frac{A}{Dis}$ u. s. w.; im dreystimmigen geht es an. 7. Ebenfalls die Quinte A über D im neunten Tacte, welchen Fehler nicht einmahl die widrige Bewegung nach einem Terzen-Sprunge gut macht. 8. Im zehnten Tacte H über E als derselbe Fehler. 9. Deßgleichen das C über F, im eilften Tacte. 10. Der unharmonische Querstand, wenn man das nähmliche F gegen das vorher gehende Discant-H betrachtet. 11. Die verdeckten Quinten vom eilften bis zwölften Tact, $\frac{C}{G}\,\frac{C}{A}$ das ist in der Fortschreitung von einer Quarte, oder von

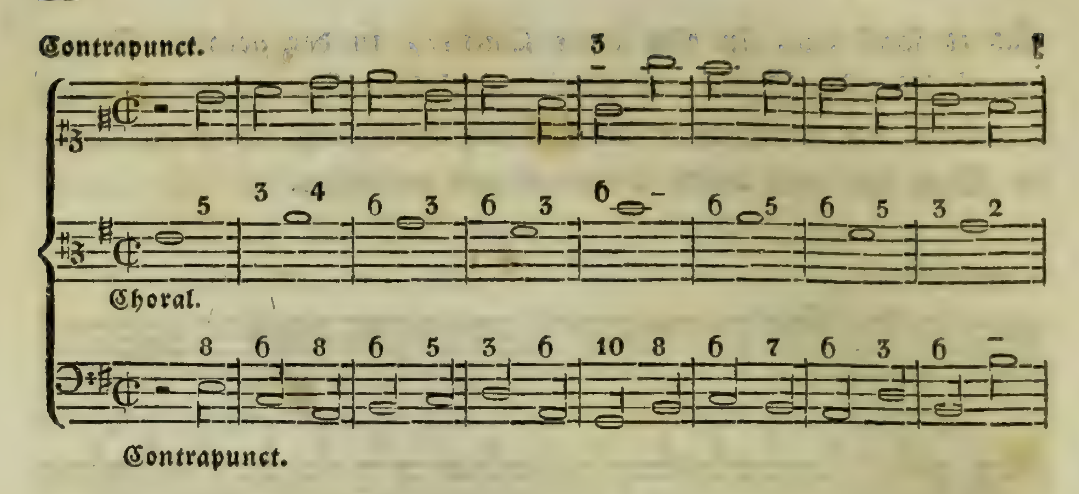
*) Im Niederstreiche ist sie im zweystimmigen Satze gar nicht erlaubt.

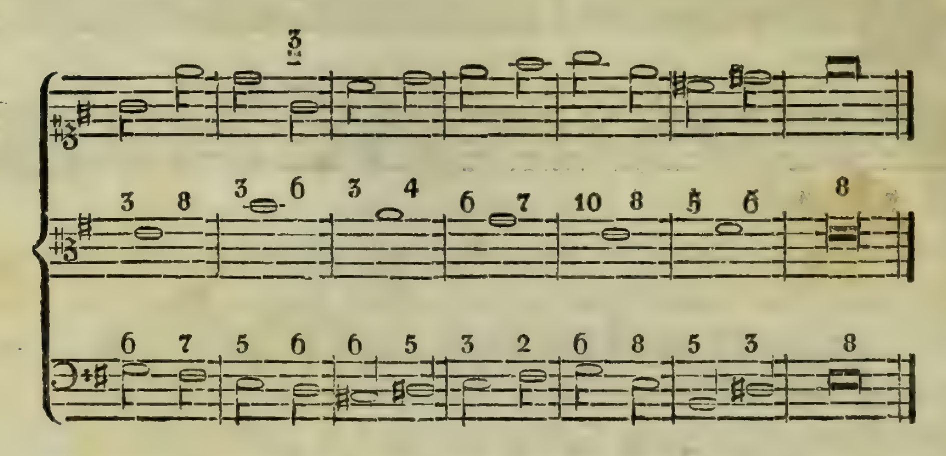
was es sonst sey, in eine reine Quinte, in der geraden Bewegung. 12. Die Quinte **G D** im vorletzten Tacte, welche nach der Terz **C E** ebenfalls in der geraden Bewegung angebracht wurde. Man sehe nun beyde Contrapuncte verbessert.





Das **NB.** bey der letzten Note **C** im Alte hat eine doppelte Bedeutung. Die erste ist, daß dieses **C** für einen Altisten nicht zu hoch sey, auch nicht das nächste **D.** Wohl aber weiß ich aus eigener Erfahrung, daß die Knaben selten das tiefe **F** auf der unteren Linie und das benachbarte **G** laut intoniren können. Die zweyte Bedeutung ist, daß dieses nähmliche **C** den in den vorhergehenden vier Noten **C E G H** durchsprungenen großen Septimen-Accord erlaube und gut mache, weil es, als folgende Octave des vorhergehenden **C**, die empfindliche Note **H** hinauf gehen macht, und dadurch die drey letzten Tacte des Contrapunctes in sich allein einen guten Gesang enthalten. — Zweytes Beyspiel in **E-moll.**

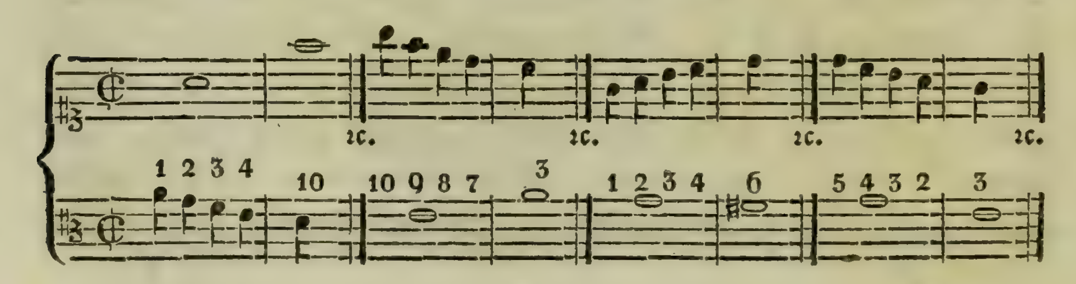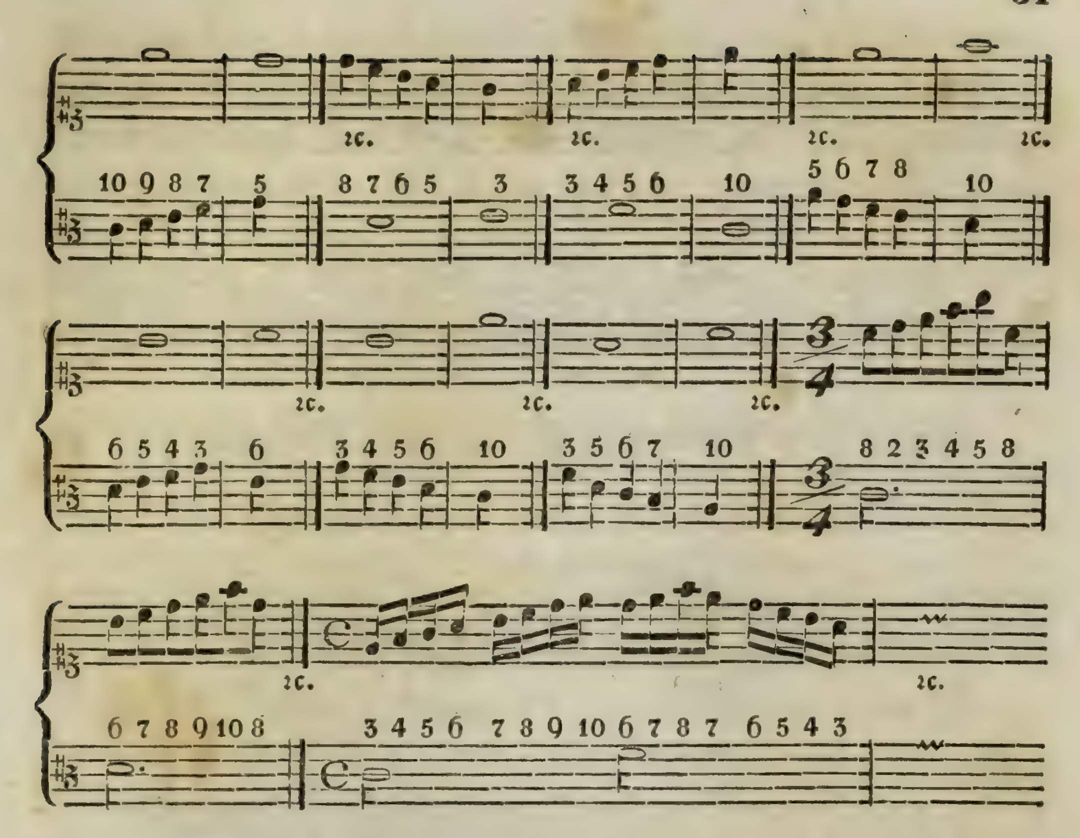




§. 10.

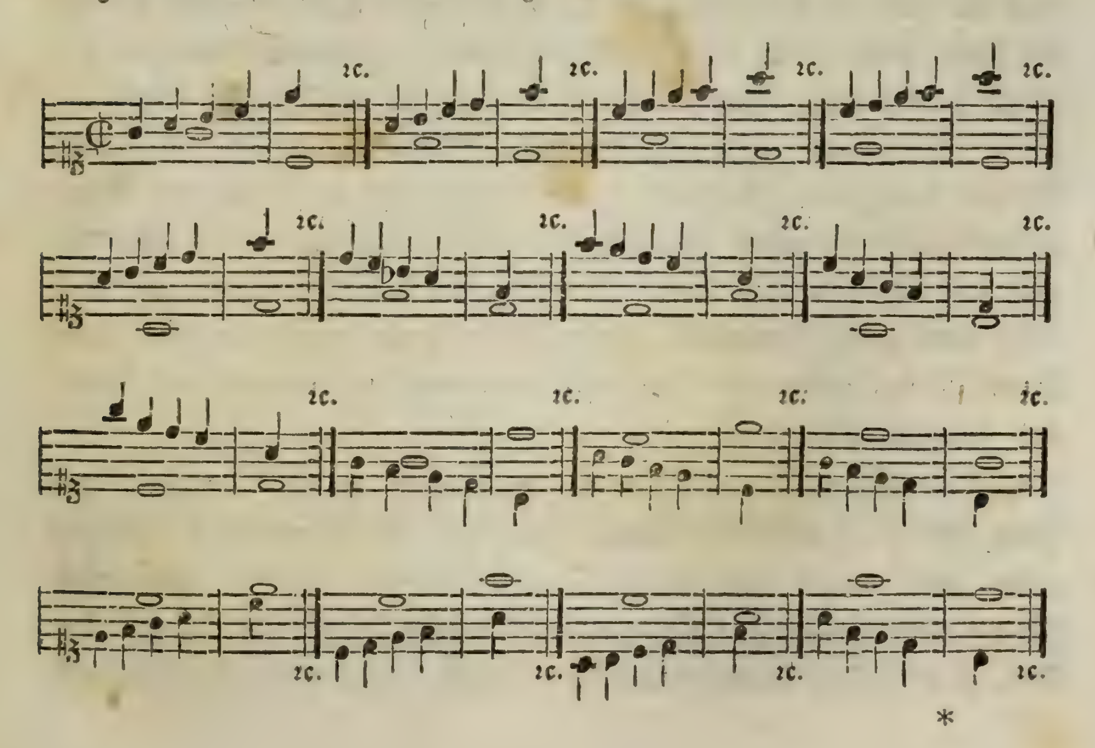
Von der dritten Gattung des zweystimmigen strengen Satzes, welche 4, 6 oder 8 Noten über einer zuläßt.

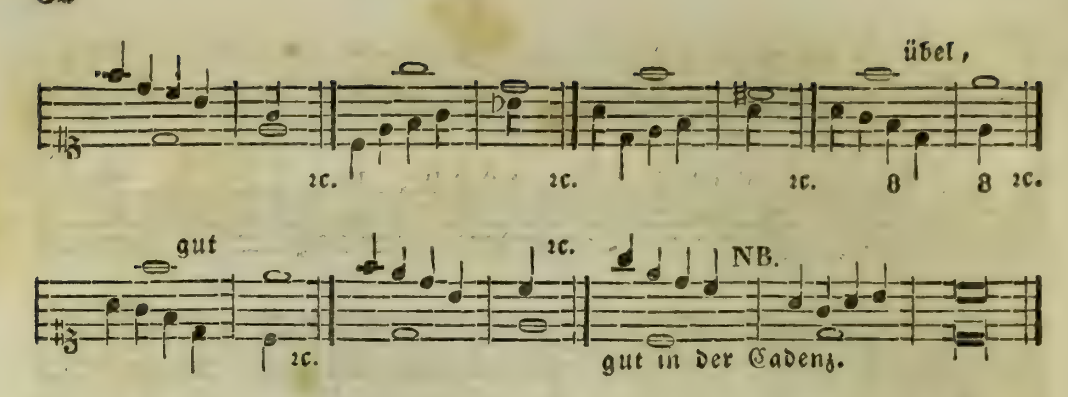
In dieser Gattung sind, nebst den vorigen Regeln, noch folgende zu beobachten: die erste Note muß in gleichen und ungleichen Tacten durchaus eine Consonanz seyn; die übrigen aber (doch jede vereinzelt für sich) können Dissonanzen seyn, wenn sie stufenweise angebracht, und zwischen zwey Consonanzen eingeschaltet werden; z. B.
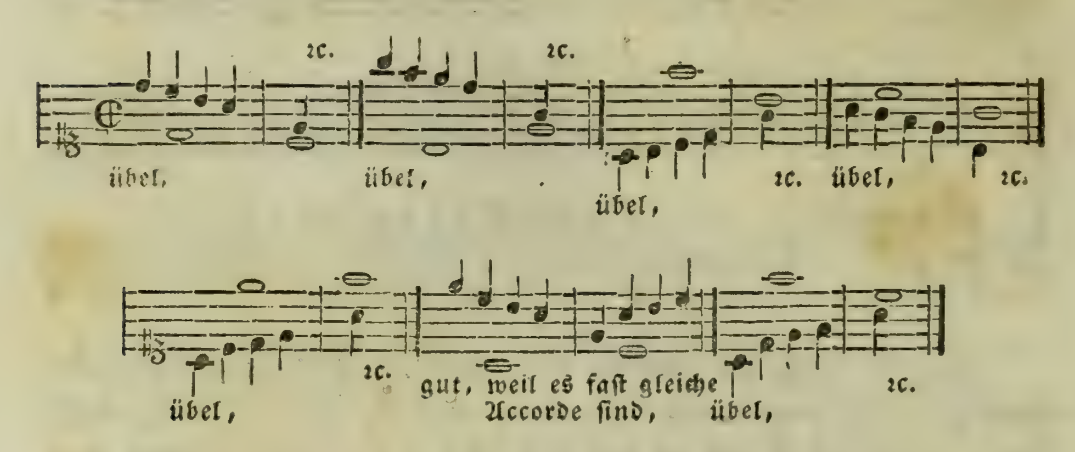




Hier ist auch zu merken, daß es ein Fehler wider den guten Gesang wäre, wenn man nach vier oder auch nur drey stufenweise hinauf gehenden Noten in den folgenden Tact hinüber einen Terzen=Sprung hinauf, oder umgekehrt, nach drey oder vier stufenweise herab gehenden Noten in den neuen Tact hinüber noch einen Terzen=Sprung herab machte; z. B.





Auch größere Sprünge nach dergleichen Rückungen sind selten gut; z. B.



Da man aber in dieser Gattung (wie schon gesagt worden) vier, sechs oder acht Noten über oder unter einem festen Gesange (cantus firmus) oder Choral setzen kann, so ist zu berücksichtigen, was ein Tacttheil und was ein Tactglied sey, und wie viel ein jeder Tact deren habe, um sicherer etwas regel- und tactmäßiges setzen zu können. Die Tacttheile werden meisten Theils durch die obere Ziffer des vorgezeichneten Tactes angezeigt; z. B. zwey Viertel hat zwey Tacttheile; der Niederstreich oder die erste Viertelnote heißt der gute, der Aufstreich aber oder die zweyte Viertelnote der schlechte Tacttheil. Der gemeine Allabreve-Tact hat ebenfalls nur zwey Tacttheile; der Niederstreich oder die erste halbe Note ist der gute, der Aufstreich aber oder die zweyte halbe Note, der schlechte Tacttheil.

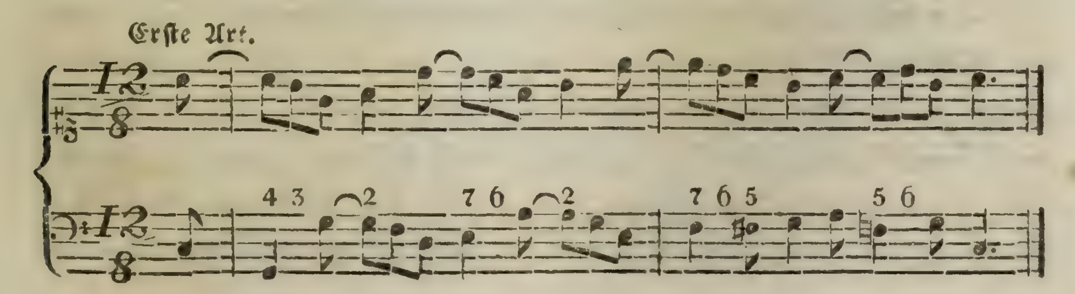
Der Dreyviertel = Tact hat nur einen guten Tacttheil und zwey schlechte; der Niederstreich oder die erste Viertelnote heißt der gute, der zweyte und dritte Streich oder die zweyte und dritte Viertelnote heißen die schlechten Tacttheile. Ein gleiches gilt bey dem Dreyhalbe-Tacte, nur daß dieser (wie allen Tonkünstlern

ohnehin bekannt) statt drey Viertel= drey Halbnoten als Tacttheile enthält; — ein gleiches gilt von allen Tripel=Tacten. Der ganze oder so genannte Vierviertel=Tact, welcher zwar mit vier Streichen geschlagen wird, doch in sich selbst nur ein verdoppelter Zweyviertel ist, hat im Niederstreiche oder in der ersten Viertelnote den ersten guten, in dem anderen Streiche oder in der zweyten Viertelnote den ersten schlechten Tacttheil; der dritte Streich oder die dritte Viertelnote enthält den zweyten guten, und der vierte Streich oder die vierte Viertelnote den zweyten schlechten Tacttheil.

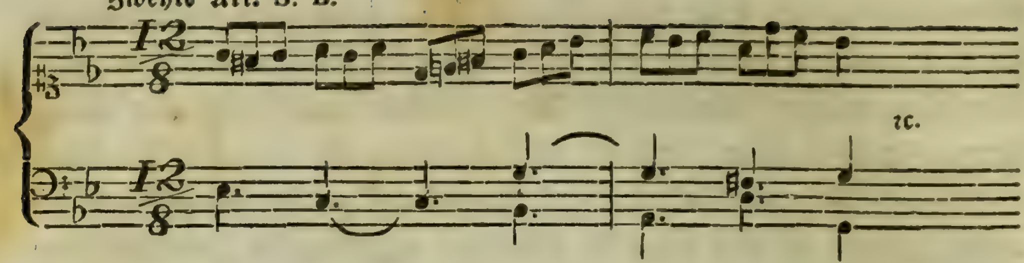
In den Tacten mit sechs Streichen oder Schlägen ist die erste Note, wenn nur sechs gleich lange in dem Tacte enthalten sind, der erste gute Tacttheil; die zweyte und dritte sind schlechte Tacttheile; die vierte Note ist der zweyte gute, die fünfte und sechste sind schlechte Tacttheile. In den Tacten mit neun Streichen ist die erste Note ein guter Tacttheil, die zweyte und dritte sind schlechte; die vierte Note ist abermals ein guter, die fünfte und sechste wieder schlechte Tacttheile; die siebente Note ein guter, die achte und neunte schlechte Tacttheile. In den Tacten mit zwölf Streichen sind die erste, vierte, siebente und zehnte Note gute, die übrigen, nähmlich: die zweyte, dritte, fünfte, sechste, achte, neunte, eilfte und zwölfte, gehören zu den schlechten Tacttheilen. Wenn man diese letzteren Tacte nach Art des Vierviertel=Tactes behandelt, wo eine punctirte Note, die zwar drey gleiche Theile in sich enthält, nur einen Streich gilt (denn diese Tacte werden ohnehin nur mit vier Streichen geschlagen), so kann die erste ein guter Tacttheil, die zweyte ein schlechter, die dritte wieder ein guter und die vierte Note wieder ein schlechter Tacttheil seyn; z. B.



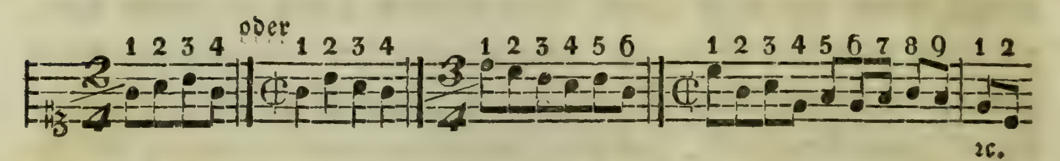
Folglich kann man in dergleichen Tacten die Bindungen auf zweyerley Weise anbringen; z. B.







Wenn in einem gleichen oder ungleichen Tacte eine größere Notenanzahl vorkömmt, als derselbe Streiche enthält, so heißen alle übrigen Noten, die nicht mit einem Streiche anfangen, schlechte, welche jedoch mit einem Streiche beginnen: gute Tactglieder; z. B.
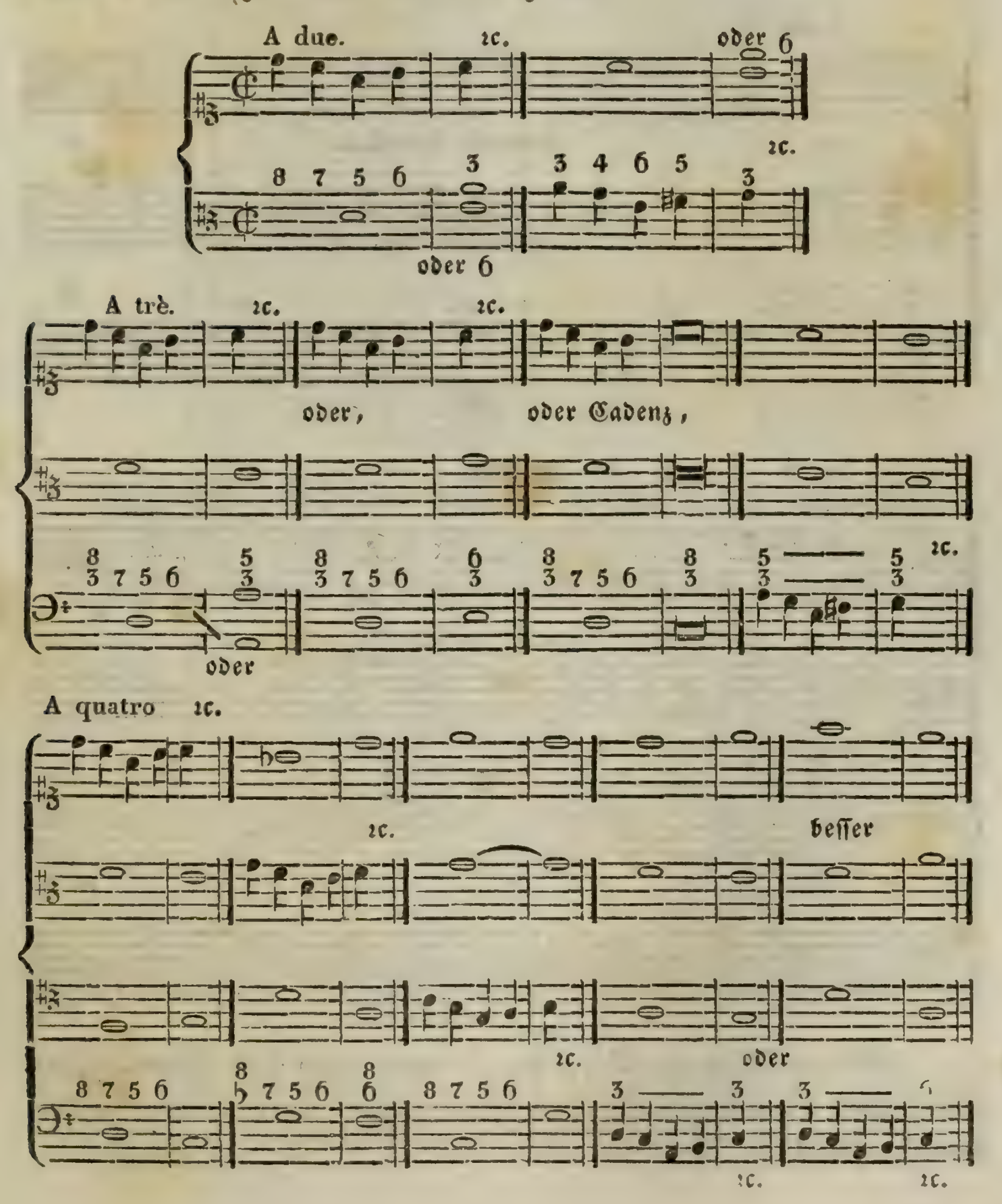


In obigem Zweyviertel= gleichwie in den folgenden Allabreve=, Drey= und Vierviertel=Tacten, sind alle Noten nur Tactglieder. Die erste Note ist bey allen Streichen das gute, die zweyte aber oder die durchgehende Note das schlechte Tactglied. Also ist bey dem Beyspiele des Zweyviertel= und Allabreve=Tactes Nr. 1 ein gutes, Nr. 2 ein schlechtes, Nr. 3 ein gutes, Nr. 4 ein schlechtes Tactglied. In dem Dreyviertel=Tacte ist ebenfalls Nr. 1 ein gutes, Nr. 2 ein schlechtes, Nr. 3 ein gutes, Nr. 4 ein schlechtes, Nr. 5 ein gutes, Nr. 6 ein schlechtes Tactglied. In dem Beyspiele des Vierviertel=Tactes im ersten Tacte ist Nr. 1 ein gutes, Nr. 2 ein schlechtes, Nr. 3 ein gutes, Nr. 4 ein schlechtes, Nr. 5 ein gutes, Nr. 6 und 7 ein schlechtes, Nr. 8 ein gutes und Nr. 9 ein schlechtes Tactglied. Im zweyten Tacte darauf ist die erste Note, nähmlich Nr. 1 ein gutes und die zweyte Note Nr. 2 ein schlechtes Tactglied.

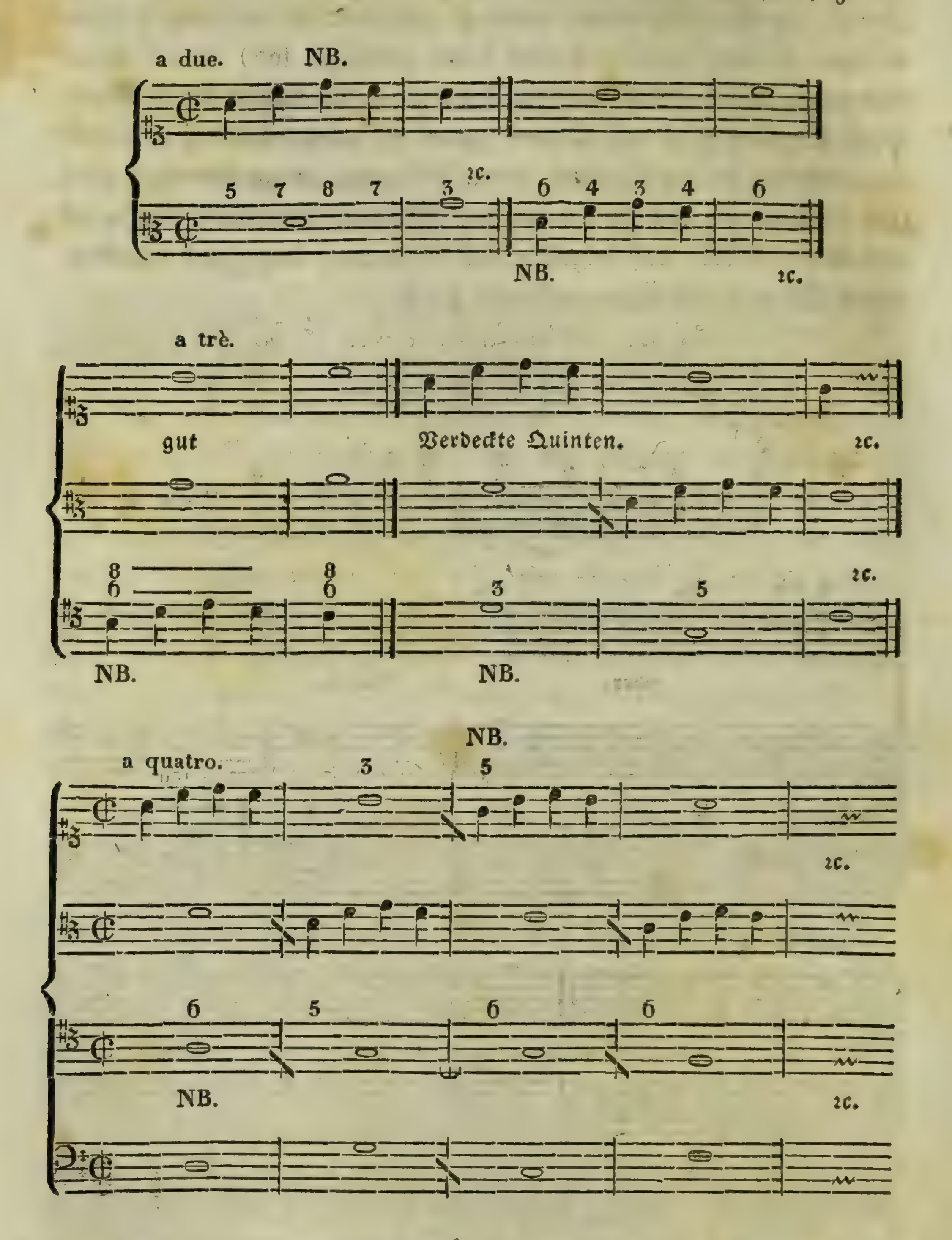
Kurz, eine jede Note, welche einen ganzen Streich gilt, ist in allen Tacten ein Tacttheil; jene aber, die bloß den Werth eines halben, drittel, viertel, oder noch geringeren Streiches besitzt, wird stets nur als ein Tactglied betrachtet.

Da wir in der vorhabenden Gattung des Contrapunctes uns des Allabreve=Tactes bedienen werden, wo vier gleich geschwinde Noten über eine langsame gesetzt werden müssen, nähmlich hier vier Viertelnoten, so muß ich vorher noch erklären, was der kaiserliche Obercapellmeister, Joh. Jos. Fux, der berühmte Verfasser des in alle gangbare Sprachen übersetzten Lehrwerkes: Gradus ad

Parnassum, woraus alle seine Nachkommen ihre theoretischen Kenntnisse schöpften, unter den beyden, nach ihm genannten Wechselnoten versteht. Wenn er von der kleinen oder großen Septime in der zweyten Note des Niederstreiches herab in die reine Quinte springt, so ist es die obere; wenn er aber von der reinen oder übermäßigen Quarte (welches letztere selten geschehen soll) in die kleine oder große Sexte herab springt, dann ist es die untere Wechselnote. Diese Septime oben und Quarte unten als zweyte Noten, von welchen beyden, in der Qualität einer Dissonanz, weggesprungen wird (ein Verfahren, das in der vorigen Gattung fehlerhaft war), ist jetzt in vier Noten auf folgende Art im zwey-, drey- und vierstimmigen Satze anzubringen erlaubt; z. B.



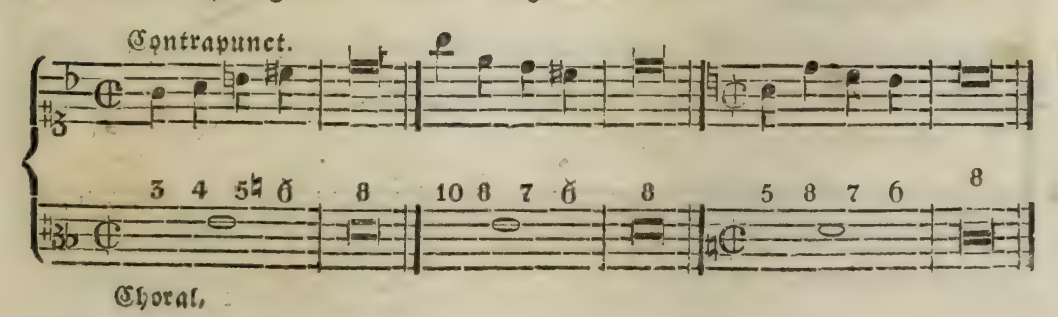
Man findet bey andern guten Meistern diese zwey Wechselnoten, nähmlich die Septime oben und die Quarte unten, gar oft verkehrt angebracht, obwohl bey diesen Verkehrungen im drey- und vierstimmigen Satze verdeckte Quinten enthalten sind; z. B.

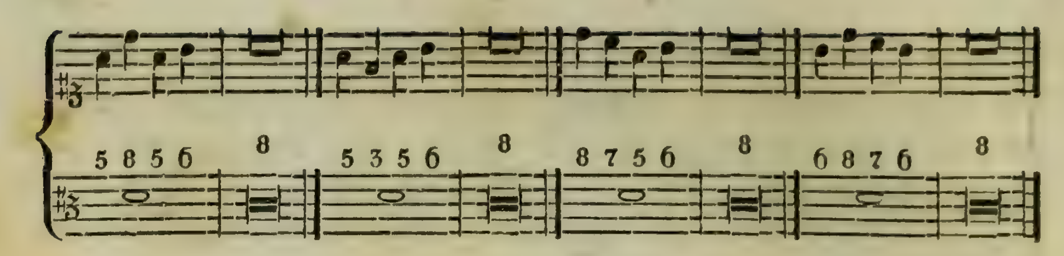


Oder auf folgende Art, wo sie noch dazu den Quart-Sexten-Accord, welchen nur der freye Satz erlaubt, ungebunden hervorbringen: z. B.
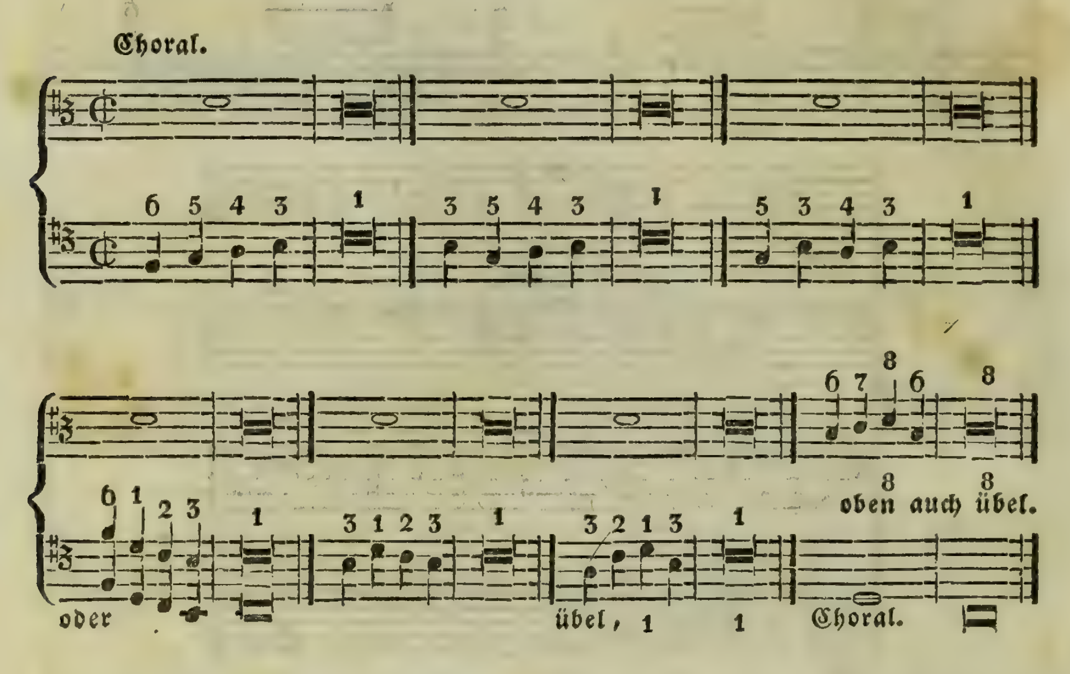
Aus diesen Gründen sind die beyden letzten Arten minder schön, und in der strengen Schreibart weniger anwendbar.

Die letzte Note im vorletzten Tacte muß hier wieder, wenn der Contrapunct oben zu stehen kommt, die große Sexte, wenn er aber unten gemacht wird, die kleine Terz oder Decime seyn. Demnach sind im oberen Contrapuncte, nebst mehreren, beyläufig folgende Cadenzen zu gebrauchen, in welchen die Sexte immer durch drey stufenmäßig regulär durchgehende, oder in consonirende Intervalle springende Noten eingeleitet wird:



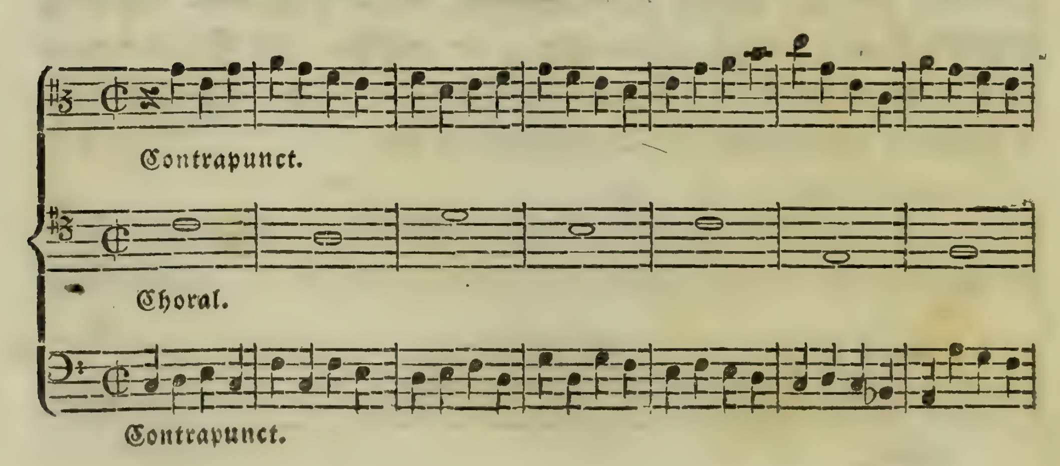


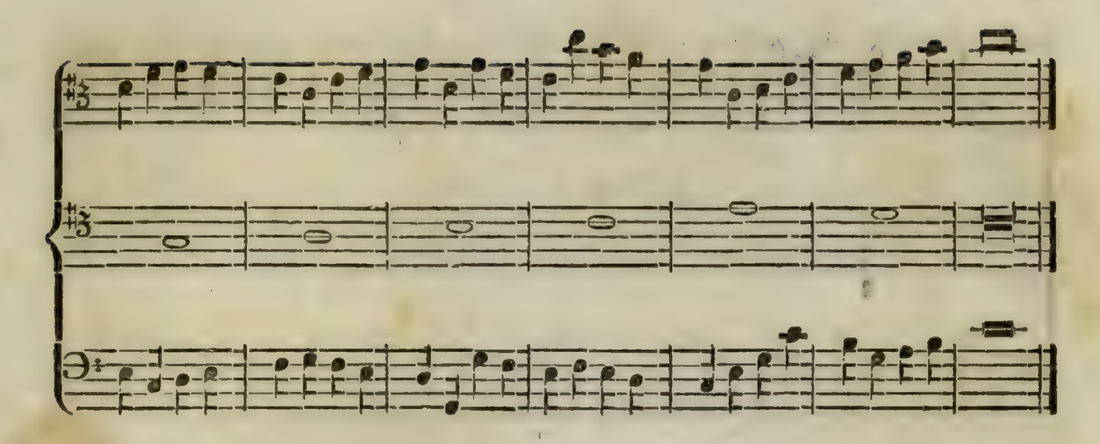
Im untern Contrapuncte sind nachstehende, die Terz vorbereitende Schlußfälle zu gebrauchen:



Die beyden letzten Beyspiele sind fehlerhaft, weil hier ebensowohl zwey Einklänge, als zwey Octaven auf die guten Tacttheile fallen, wodurch in gerader Bewegung eine ohrenbeleidigende Fortschreitung entsteht.

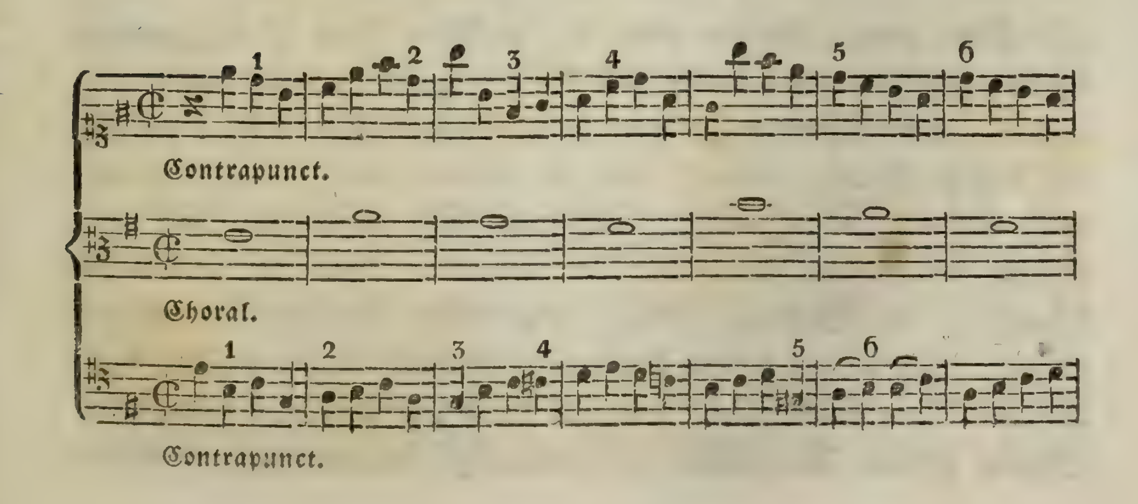
Erstes Beyspiel in C-dur.

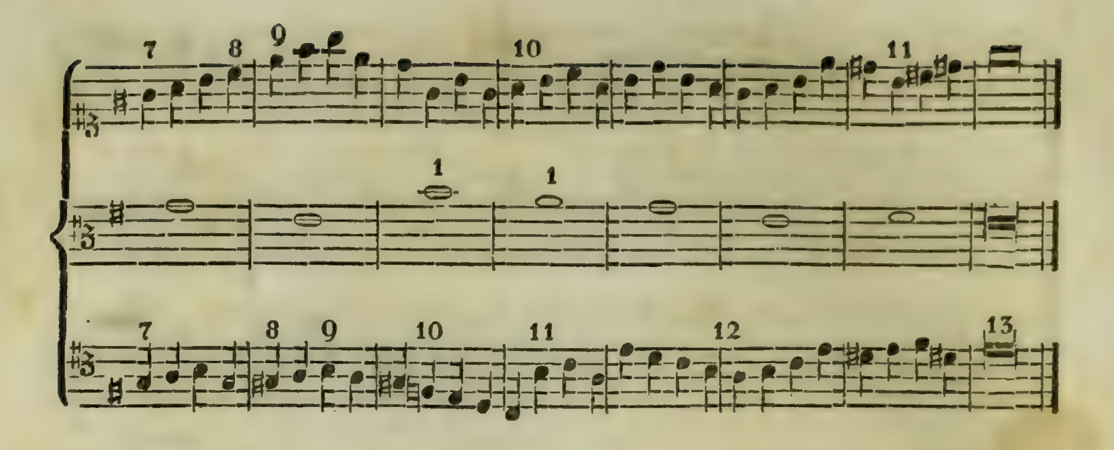




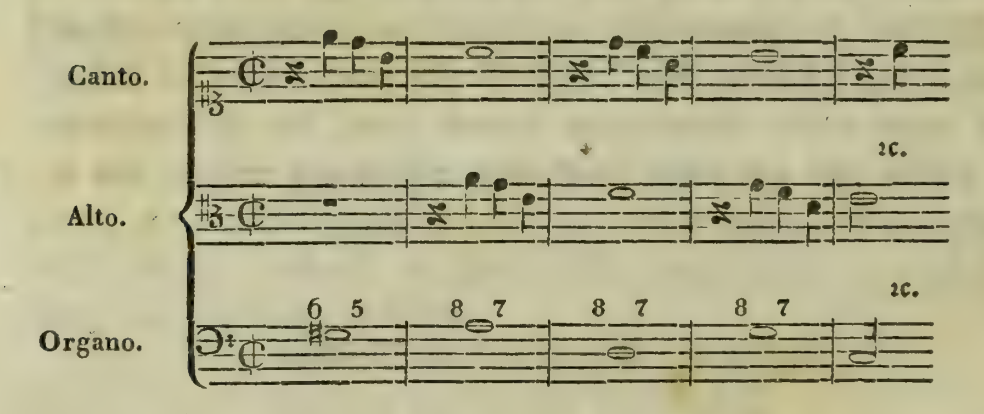
Die besten zwey-, drey- und mehrstimmigen Contrapuncte in dieser Gattung sind jene, in welchen jeder Tact nur einerley Accorde auswirft, weil sie männlicher und ernsthafter (wie es der Kirchenstyl erfordert) sich gestalten, und nöthigenfalls auch in rascherem Zeitmaße verständlich ausgeführt werden können. Indessen bleibt es — mäßig bewegt — keineswegs verbothen, auf jedem Streiche einen andern Accord anzubringen, doch voraus gesetzt, daß der erste Accord ein vollkommener seyn müsse, gleichwie der letzte. Auch hält man gern mit dem vollkommenen Accorde im ersten Tacte gänzlich aus, weil die Zuhörer von der Haupt-Tonart gleichsam unterrichtet und auf dieselbe vorbereitet seyn wollen; in den übrigen Tacten kann der Aufstreich hier und da ein stufenweise angebrachter dissonirender Accord seyn; die Niederstreiche aber müssen alle mit einer Consonanz angefangeu werden, wie in beyden obigen Contrapuncten zu sehen war.

Zweytes Beyspiel in E-moll.



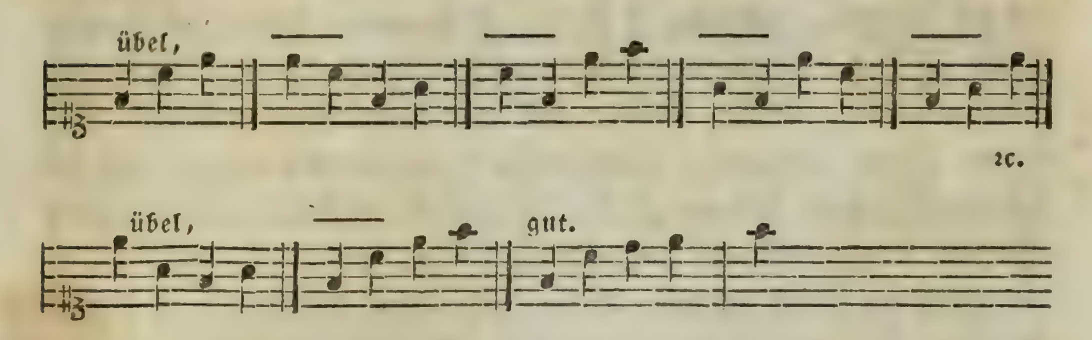


Hier, im oberen Contrapuncte finden sich 11 Fehler. Der erste ist die zweyte Note D, weil von einer Dissonanz weg oder in eine hinein zu springen (die zwey Fuxischen Wechselnoten und deren Verkehrungen ausgenommen), im strengen Satze, in keinem Lehrbuche eine Erlaubniß zu finden ist. In dem freyen Satze, wo man sich an keinen Choral bindet, ist eine solche Septime kein Fehler; man betrachtet selbe als einen regelmäßigen Durchgang, wenn sie mit einem Fortepiano oder der Orgel ꝛc. begleitet wird; z. B.



Der zweyte Fehler oben ist die letzte Note D im zweyten Tacte, weil dort abermahls eine Dissonanz sprungweise angebracht wurde, nähmlich eine Quarte. Der dritte Fehler ist die Note Fis im dritten Tacte, erstens, weil sie wieder eine sprungweise und nicht stufenweise eingeführte Dissonanz ist; zweytens, weil die kleinen Secunden, hier mit der folgenden Note G stufenweise hinauf in den Einklang gehend, das Gehör beleidigen; drittens endlich: weil bis zu diesem Fis drey springende Noten folgen, welche eine None ausmachen, demnach einen sehr schlechten und harten Gesang bilden. Dergleichen gesangwidrige Fortschreitungen entste-

hen, wie bereits erwähnt, nicht minder, wenn drey Noten einen großen Septimen=Sprung in sich enthalten; z. B.

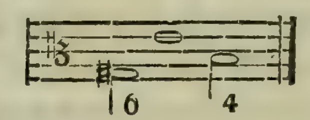


Der kleine Septimen=Sprung hingegen ist jederzeit gut.

Der vierte Fehler liegt in der zweyten Note **C**, welche als verminderte Quinte sprungweise angebracht, und keineswegs gut aufgelöst ist, nähmlich nicht in's **H** herab, und auch mit den folgenden drey Noten **D A G** einen schlechten und matten Gesang ausmacht. Der fünfte Fehler ist die erste Note **D** im sechsten Tacte, welche als eine Dissonanz im Niederstreiche (der stets eine Consonanz haben muß), wie in der vorigen Gattung, verbothen bleibt. Den sechsten Fehler bildet der ganze siebente Tact, welcher zwar durchaus mit seinem Grundtone **Fis** harmonirt, jedoch eine Monotonie des vorigen Tactes ist. Der siebente Fehler besteht in dem Einklang **G** des Niederstreichs als erste Note des achten Tactes; als zweyte wäre selbe keineswegs verbothen. Der achte Fehler ist das **C** im nähmlichen Tacte, weil dadurch von einer Quarte weggesprungen wird. Den neunten macht das **E** im neunten Tacte, worin nach vier stufenweise hinauf rückenden Noten wieder hinauf gesprungen wurde, welches ein Vergehen wider den guten Gesang ist. Der zehnte Fehler entstand durch die verdeckten Einklänge vom Aufstreiche des zehnten Tactes in den Niederstreich des eilften hinüber, nähmlich **H G**, **A** zc. zu **H**, **A** des Chorals. Der eilfte und letzte Fehler ist die frey angeschlagene Quarte **H** im vorletzten Tacte.

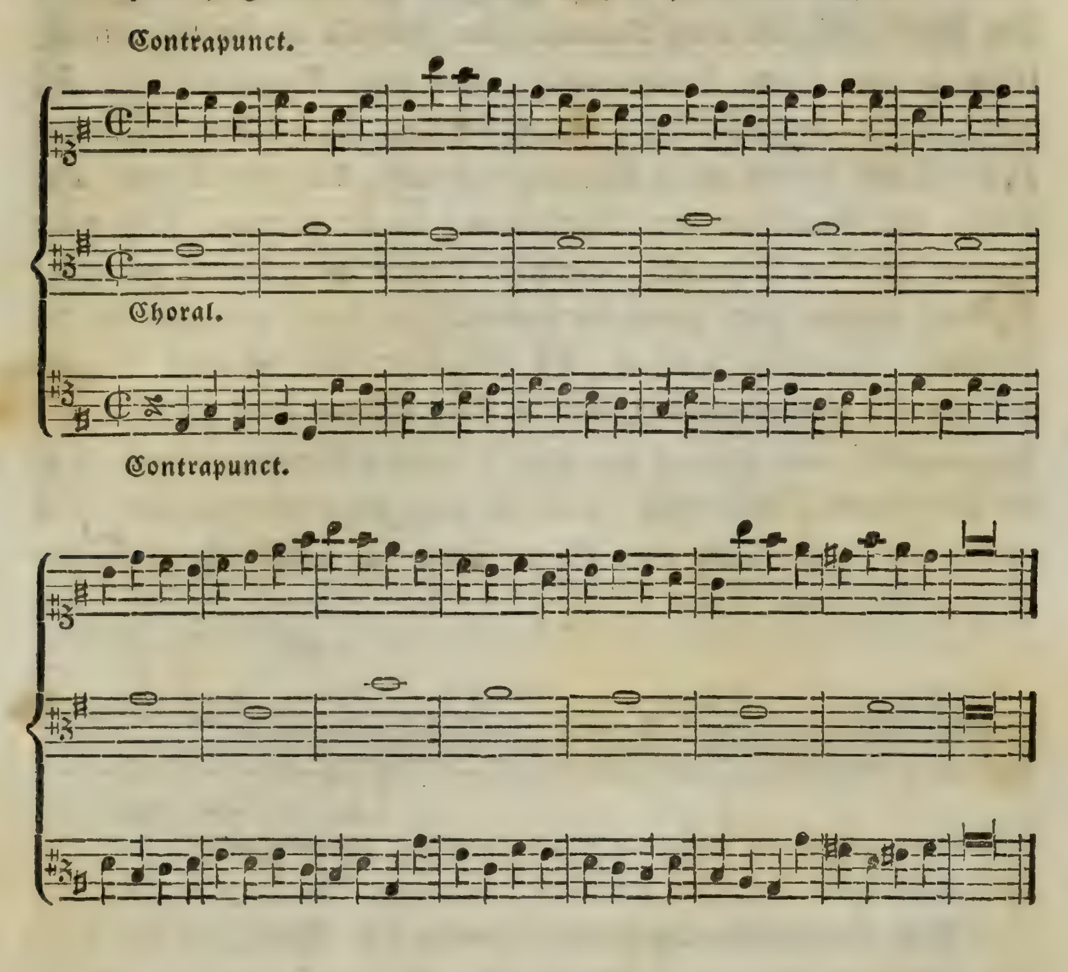
In dem untern Contrapuncte sind dreyzehn Fehler. Der erste ist die zweyte Note **H**, abermahls als eine sprungweise angebrachte Quarte. Den zweyten machen die verdeckten Octaven von der letzten Note **G** des Aufstreiches im ersten Tacte mit der ersten Note **A** des zweyten Tactes, wo von einer unvollkommenen Consonanz zur vollkommenen, nähmlich von einer Sexte in die Octave, in ge=

raber Bewegung geschritten worden ist. Als dritter Fehler erscheinen die zwey offenbaren Octaven zu Ende des zweyten und Anfang des dritten Tactes, nähmlich $\begin{smallmatrix}\mathbf{A} & \mathbf{G}\\ \mathbf{A} & \mathbf{G}\end{smallmatrix}$ ꝛc. Der vierte Fehler im dritten Tacte ist der unnöthige chromatische Gang **H C**, **Cis D** ꝛc. im Contrapuncte, welche Gänge erst der freye Satz gestattet. Der fünfte ist der unnöthige verminderte Quinten=Sprung sammt der darauf folgenden Cadenz $\begin{smallmatrix}\mathbf{H} & \mathbf{A}\\ \mathbf{Gis} & \mathbf{A}\end{smallmatrix}$. Der sechste entsteht durch die zwey gleichen Noten **H H** im nähmlichen Tacte, welche Wiederhohlung der Töne in einem einzigen Tacte, oder auch als letzte und darauf folgende erste, nur in der freyen Schreibart erlaubt ist. Der siebente entsteht durch das **G** im achten Tacte, welches mit der vorhergehenden Note **D** eine Baß=Cadenz macht, nähmlich: $\begin{smallmatrix}\mathbf{Fis} & \mathbf{G}\\ \mathbf{D} & \mathbf{G}\end{smallmatrix}$ ꝛc. Der achte Fehler ist das **Gis** im neunten Tacte, welches mit dem vorhergehenden **G** des Altes einen unharmonischen Querstand, und im Contrapuncte selbst einen kleinen chromatischen Gang formirt, **G Gis A** ꝛc. Den neunten macht das **H** im nähmlichen Tacte, weil es nicht bis in das nächste **C** hinauf geht; denn wenn man im zweystimmigen Satze auf der dritten Note hier die reine Quarte nicht durch drey Noten stufenweise herab oder hinauf gehen läßt, und nur zwischen zwey gleiche Töne einschließt, so wird dadurch den Zuhörern ein Dissonanz=Accord eingeprägt, und dieß ist eben so fehlerhaft, als wenn man nach der zweyten Gattung mit zwey Halbnoten darein spränge; z. B.



Der zehnte Fehler ist der übermäßige Secunden=Sprung herab, nähmlich **Gis F**, im zehnten Tacte; denn dieser Sprung ist im freyen Satze gar selten singbar und erlaubt. Der eilfte besteht in dem großen Septimen=Sprung des eilften Tactes. Der zwölfte entsteht aus den beyden verdeckten Quinten, nähmlich von der Sexte nach der Quinte in gerader Bewegung $\begin{smallmatrix}\mathbf{G} & \mathbf{E}\\ \mathbf{H} & \mathbf{A}\end{smallmatrix}$ ꝛc., von der letzten Note des zwölften in die erste des dreyzehnten Tactes hinüber. Der dreyzehnte endlich geht aus zwey Einklängen hervor, zwischen denen bloß ein Terzen=Sprung steht, vom vorletzten in den letzten Tact hinüber, als $\begin{smallmatrix}\mathbf{Fis} & — & \mathbf{E}\\ \mathbf{Fis} & \mathbf{Dis} & \mathbf{E}\end{smallmatrix}$.

Hier folgt nun die Verbesserung beyder Contrapuncte.

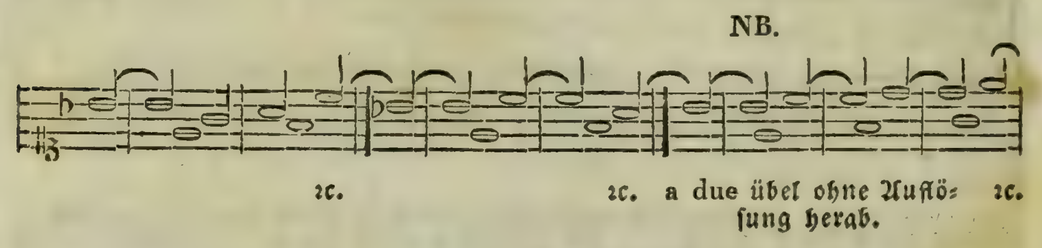


§. 11.

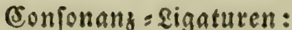
Von der vierten Gattung des zweystimmigen strengen Satzes.

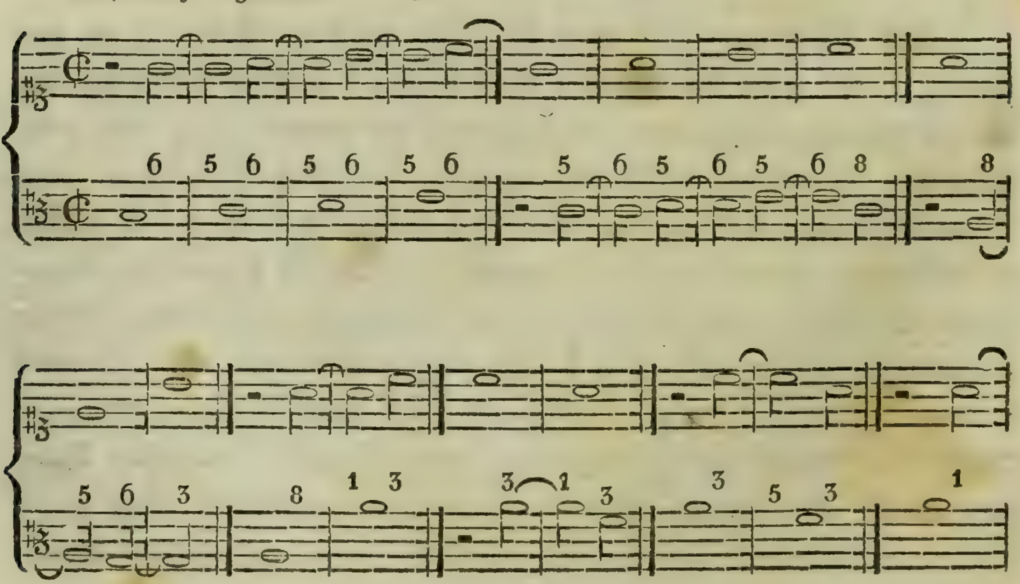
Die Bindung, die man in dieser vierten Gattung zu machen hat, ist zwar in Genere nur zweyfach, nähmlich Ligatura dissonans oder Ligatura consonans; in Specie aber sehr vielfach. Ist die gebundene Note eine von den drey Secunden, oder Quarten, oder Septimen, oder von den zwey Nonen, oder eine verminderte, oder übermäßige Quinte: so heißt sie Ligatura dissonans; eine übellautende Bindung; ist sie aber ein gebundener reiner Einklang, welcher hier im Niederstreiche auch erlaubt ist, oder eine gebundene kleine oder große Terz, oder eine reine Quinte, oder eine kleine oder große Sexte, oder eine reine Octave, oder eine kleine oder große Decime: so heißt sie Ligatura consonans, eine wohllautende Bindung. Die Secunden lösen sich jederzeit in der Unter=
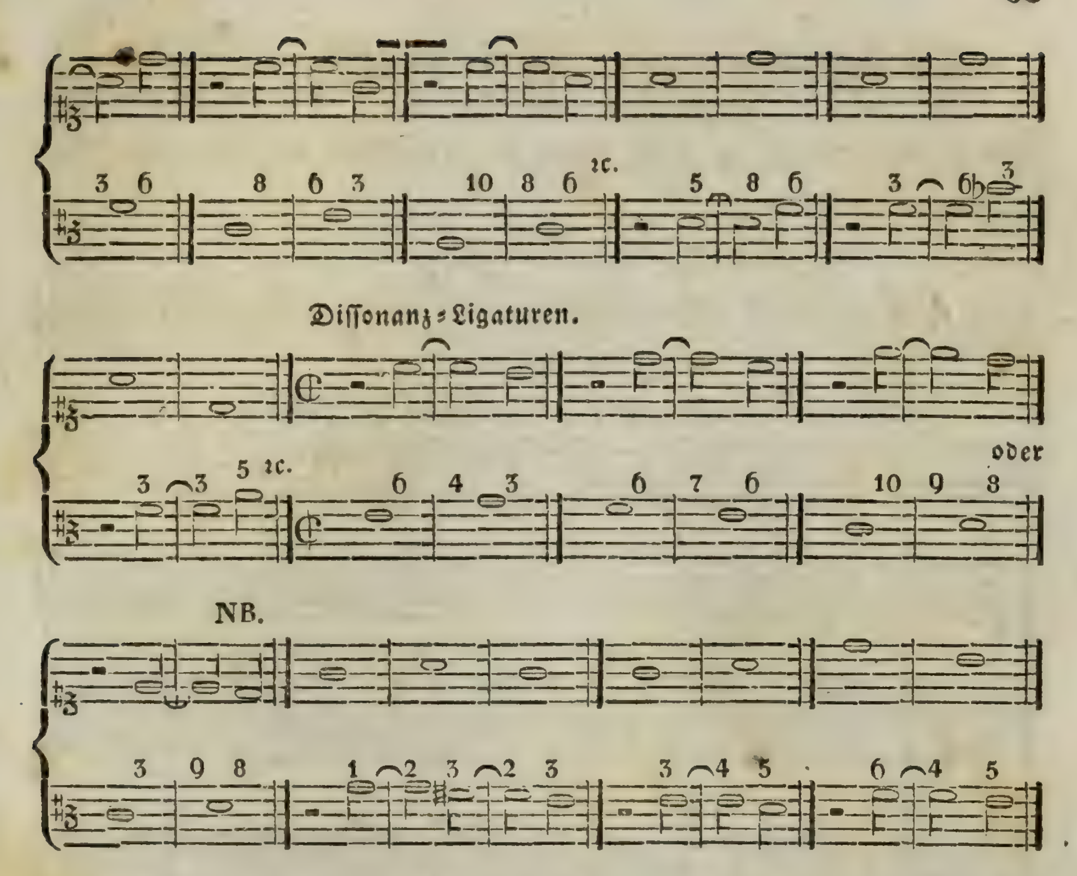
stimme als Contrapunct in die Terz um einen halben oder ganzen Ton hinab auf, die drey Quarten hier ebenfalls in die Terz hinab, jedoch in dem obern Contrapuncte. Die drey Septimen lösen sich ebenfalls um einen halben oder ganzen Ton herab in die kleine oder große Sexte in den obern Contrapunct auf, die zwey Nonen auch herab, als Ligaturen der Oberstimme, in die Octave. Die reine Quarte und der Tritonus, wenn sie in der Unterstimme gebunden werden, müssen auch hinab in den nächsten Ton, nähmlich in die Quinte, aufgelöset werden. Es ist zwar eine bekannte Sache, daß sich die verminderte Quinte in allen Sätzen gern herab in die Terz auflöst: doch kann es hier nicht sogleich geschehen, besonders in der Oberstimme; man muß, wenn sie dort gebunden erscheint, noch vorher die kleine Terz oder kleine Sexte im Aufstreiche nachschlagen; z. B.
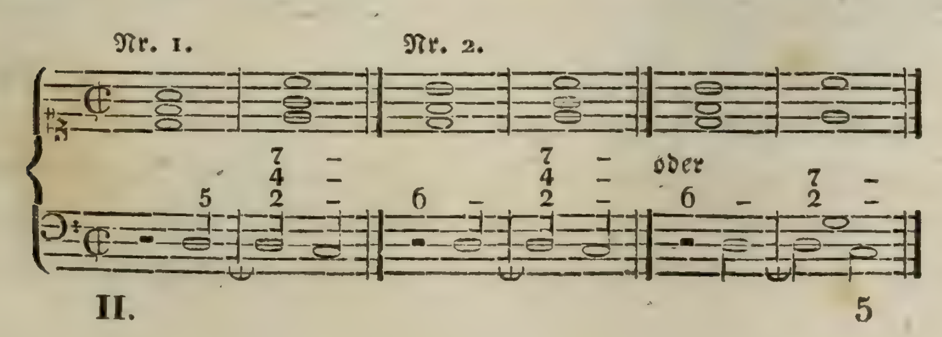


Die Consonanz-Ligaturen können bey ihrer Auflösung in eine andere Consonanz springen oder stufenweise gehen, welches letztere nur bey der reinen Quinte und den zwey erlaubten Sexten zutreffen kann; z. B.
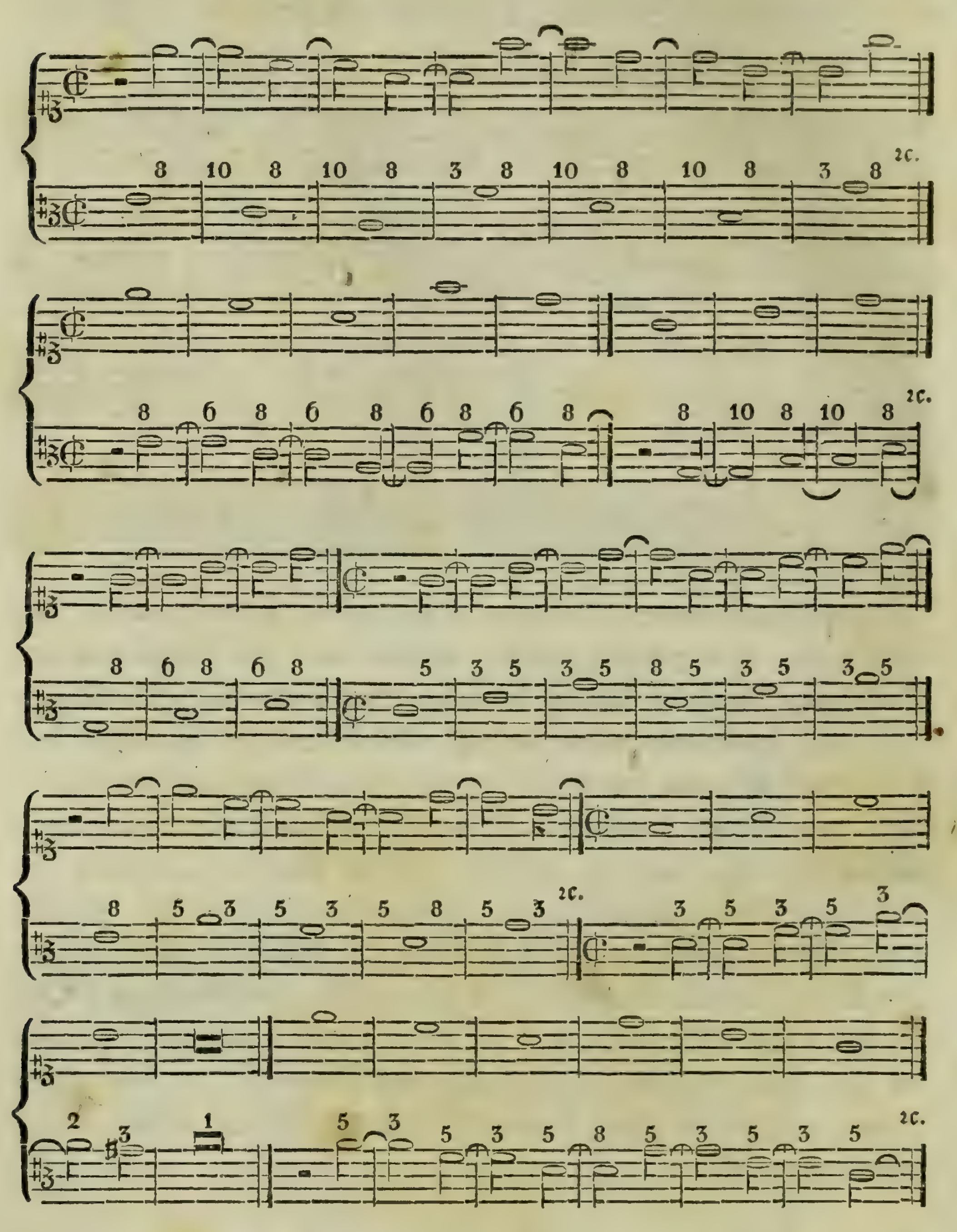






Diese gebundenen Quarten des unteren Contrapunctes sind keine echten Quarten-Ligaturen, sondern nur eine Begleitung der Secunden-Ligatur, welche in drey- und mehrstimmigen Sätzen noch dazu genommen werden muß. So ist auch des Capellmeisters Fux Beyspiel über die None in der Unterstimme angebracht, in dessen lateinischem Lehrbuche auf der 72. Seite keine echte None, sondern nur eine um eine Octave erhöhte Secunde, welches die Auflösung in die erhöhte Terz oder sogenannte Decime klar beweist. Daß derselbe auf der nähmlichen Seite die Septime unten in die Octave aufzulösen verbiethet, ist zwar zum zweystimmigen Satze ein sehr billiges Verboth; daß sie aber andere berühmte Componisten als einen Vorhalt des vollkommenen Accordes in vollstimmigen Sätzen vielmahls schon angebracht haben, ist gar nichts Unbekanntes; z. B.
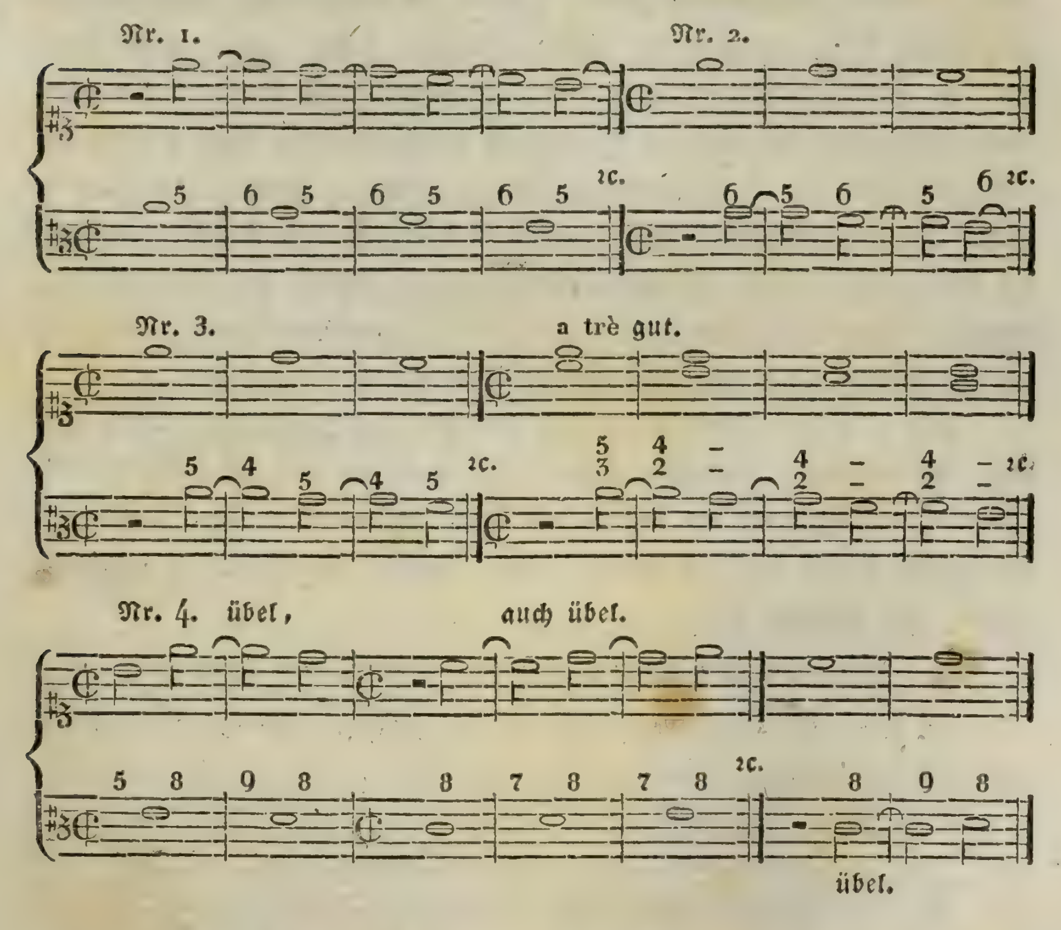


Die Sextharmonie, bey Nr. 2, ist besser.

Folgende Beyspiele sind ebenfalls gut, ob sie gleich octaven- und quintenmäßig zu seyn scheinen, besonders in drey- und vierstimmigen Sätzen.



Anmerkung. Obschon diese Fortschreitung durch das Vorbild vieler Meister gewissermaßen sanctionirt, ja sogar von strengen Rigorosisten gut geheißen wird, so muß dennoch jeden angehenden Kunstjünger warnend davon abgerathen werden. Denn, eine Folgereihe solcher nachschlagender Quinten und Octaven fällt jeden-

falls, namentlich zwischen 2 Stimmen, allzuscharf ins Gehör, und zwar um so mehr, als in dieser Gattung der gebundene Niederstreich, sonst der gute Tacttheil, hier, wo er sogar dissoniren darf, dadurch so zu sagen, als schlechter erscheint; der stets consonirende Auftact jedoch, welcher die harmonische Auflösung vollendet, dagegen die Qualität eines Guten annimmt, und gerade eben derley unangenehm afficirende Rückungen nur desto bemerkbarer heraustreten. — Dieß ist auch die Ursache, warum nachfolgende drey Ligatur-Arten, wenn sie mehr als einmahl gleich nach einander angebracht werden, in zwey- und auch mehrstimmigen, sowohl strengen als freyen, Sätzen ihres quintenmäßigen Anklingens wegen ebenfalls zu vermeiden sind. Die vierte Art aber, wo die gebundene None mit der Octave vorbereitet wird, ist auch ein einziges Mahl zu machen verbothen, weil dadurch beynahe zwey offenbare Octaven entstehen; z. B.



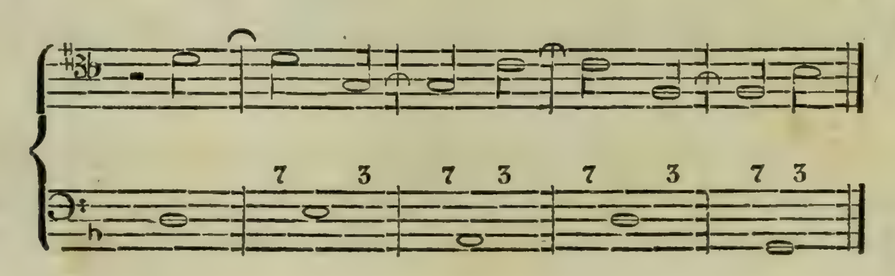
Der erste Tact muß hier, auch in drey- und mehrstimmigen Sätzen, in beyden Contrapuncten mit einer Pause oder einem Suspir, welches einen ganzen Streich gilt, anfangen, sodann der

erste Aufstreich mit einer vollkommenen Consonanz gemacht werden. Übrigens müssen alle Aufstreiche, weil sie die Vorbereitung der Ligaturen sind, welche in allen Niederstreichen hier gemacht werden sollen, Consonanzen seyn; die Ligaturen können aber Dissonanzen, welche alle herab (wie schon gesagt worden) im strengen Satze aufgelöst werden, oder Consonanzen seyn, welche stufenweise oder sprungweise sich wieder in eine Consonanz auflösen. Der vorletzte Tact muß in dem oberen Contrapunct jederzeit die kleine Septimen-Ligatur in die große Sexte aufgelöst erhalten, worauf der letzte Tact in der Octave den Schluß macht. In der Phrygaischen Tonart aber, welche Herr Fux gebraucht hat, und in welcher der Choral in den letzten zwey Tacten mit **F E** schließt, ist die große Septime natürlich und nothwendig, welche sich abermahls in die natürliche große Sexte auflösen muß, nähmlich das gebundene **E** in's **D**. Es ist also ein Mißbrauch, wenn mancher Organist in Vespern oder Choral-Ämtern mit seinen kurzen Versetten oder Zwischenspielen diesen Ton, welcher der vierte Kirchenton ist, diese große Septime in die übermäßige Sexte **Dis** auflöst, weil in den Choralen weder **Dis** noch ein anderes Kreuzchen enthalten ist, und weil er die Sänger dadurch in Unordnung bringen kann, indem dieselben in dieser Tonart unverändert **D**, ohne Erhöhung, zu singen verpflichtet sind. Auch ist es ein Fehler oder Unwissenheit der Organisten, wenn sie ihre Versetten, die aus diesem Hauptone anfangen, mit der Quarte **A** statt der Quinte **H** beantworten.
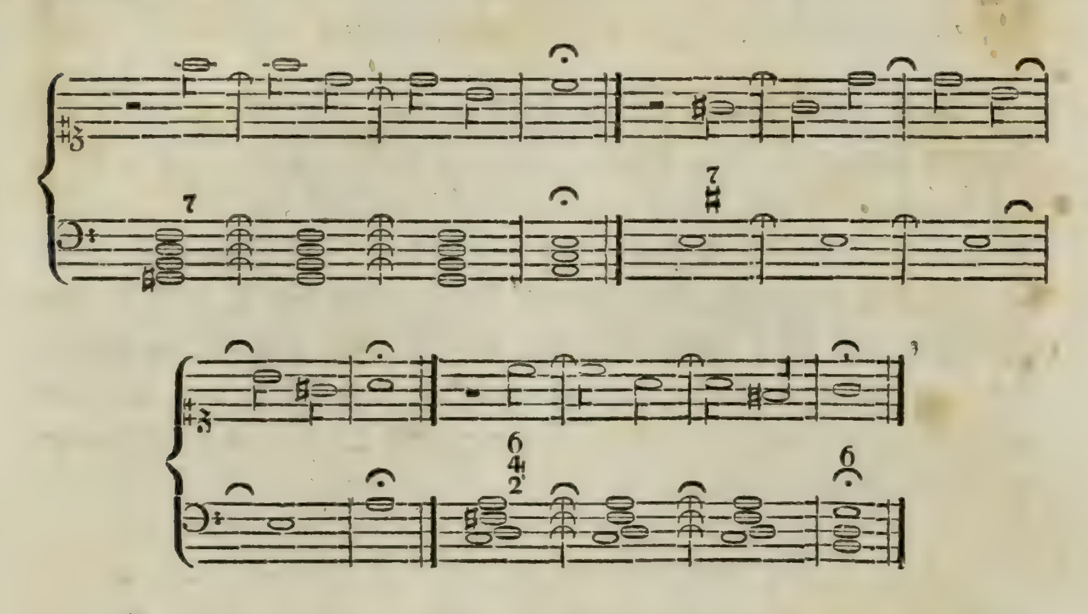
So viel von der Cadenz des oberen Contrapunctes. Die Cadenz des unteren Contrapunctes aber muß im vorletzten Tacte die Secunden-Ligatur, in die kleine Terz aufgelöst, seyn, worauf im letzten Tacte der Einklang, oder, wenn die Secunde entfernt wäre, die Octave folgt.

Im freyen Satze finden folgende Freyheiten Statt:

a) Daß die Septime, Zierlichkeit halber, in die Terz herab oder hinauf springen darf; z. B.

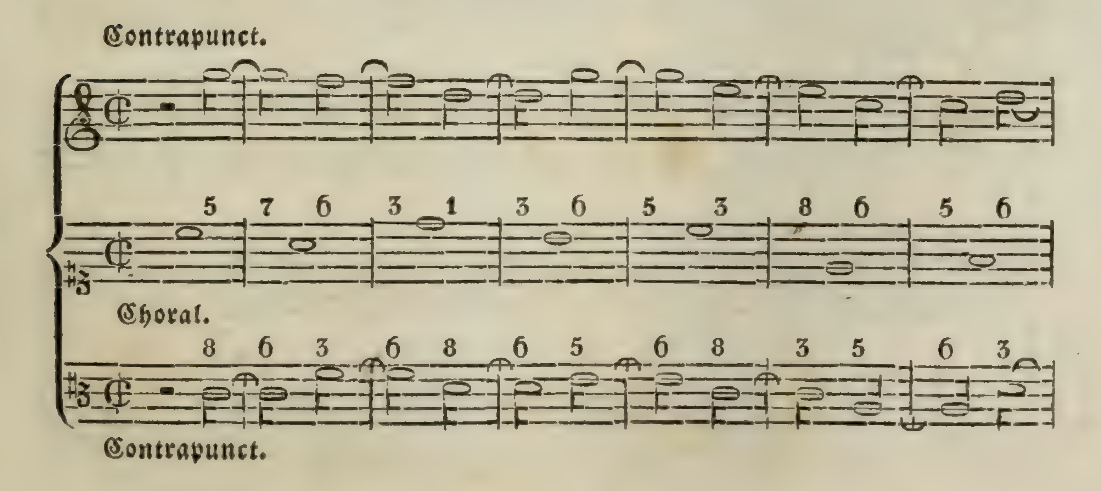


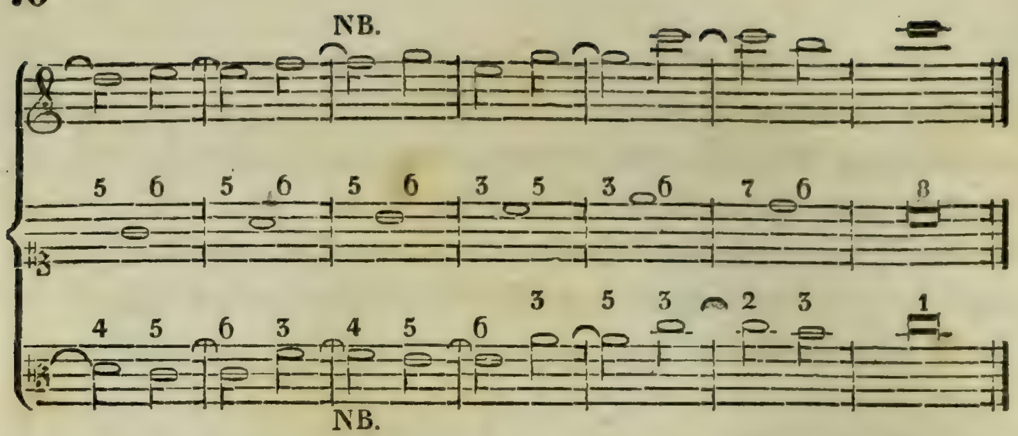
b) Daß von der verminderten Septime, welche ihren Sitz auf der siebenten Stufe der weichen Tonarten hat, und von der wesentlichen Septime, die in harten und weichen Scalen auf dem fünften Tone stehen kann, sowohl hinein als weg, und ebenfalls in die ihnen zugehörigen Intervalle — die Terz und verminderte Quinte — sammt ihren drey Verwechslungen — zu springen erlaubt sey; z. B.



Endlich ist zu wissen, daß, wenn die beständigen Bindungen nicht gut thun wollen, es auch erlaubt sey, eine frey angeschlagene Consonanz im Niederstreiche ein= oder höchstens zweymahl aus Noth in einem Contrapuncte anzubringen; ein schöner, möglichst fließender Gesang soll auch in dieser Gattung, gleichwie in der andern, niemahls fehlen.

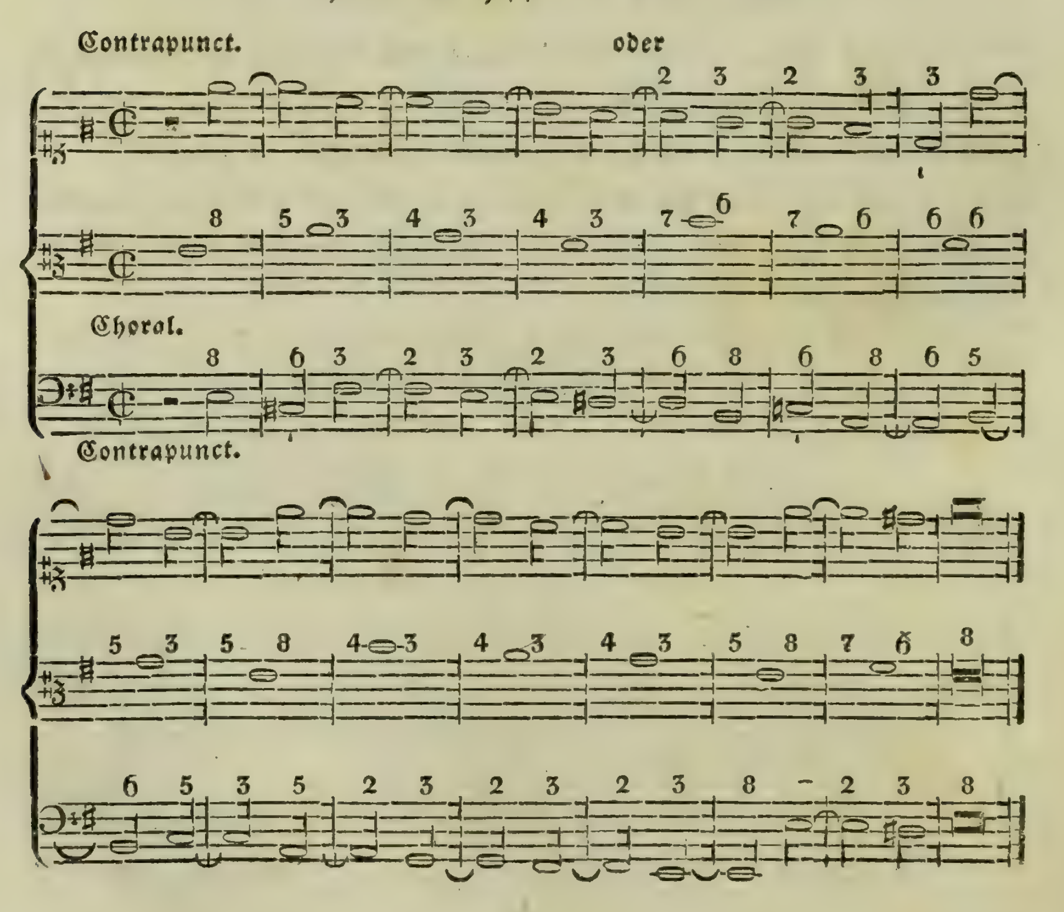
Erstes Beyspiel in C-dur.





Das erste NB. oben bedeutet, daß zwar die verminderte Quinte **F** hinauf, statt herab, aufgelöst worden sey; ob aber gleich das folgende **G** im schlechten Tacttheile nur als eine durchgehende Note anzusehen ist, so wird doch diese Quinte im folgenden Tacte herab bey **E** aufgelöst. Das zweyte NB. unten bey **F** zum **H** entschuldiget das sonst fehlerhafte **Mi contra Fa**, weil es im folgenden Tacte nicht in **C-dur**, sondern nach **A-moll** führt. Der in dieser Gattung vorherrschende strenge Zwang darf überhaupt zuweilen die Nachsicht in Anspruch nehmen.
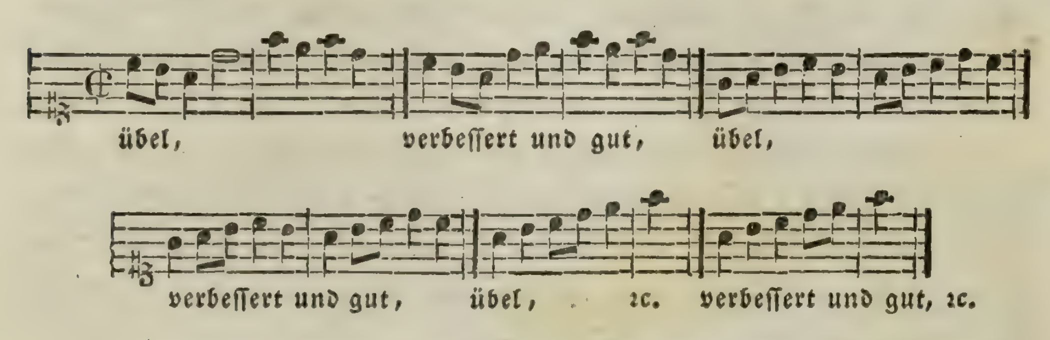
Zweytes Beyspiel in E-moll.



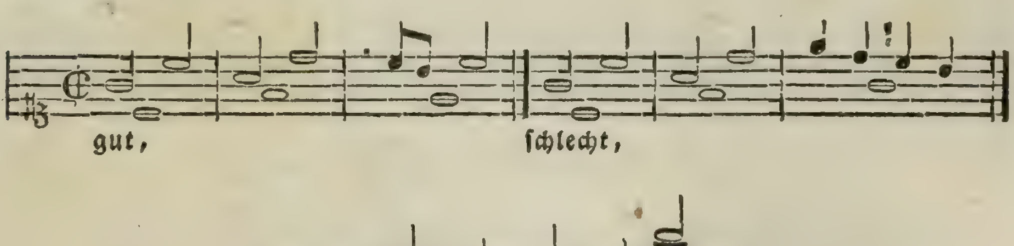
§. 12.

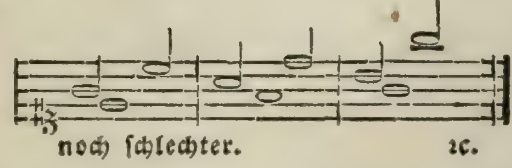
Von der fünften Gattung des zweystimmigen strengen Satzes.

Diese Gattung heißt der zierliche Contrapunct (**Contrapunctum floridum**), weil es hier erlaubt ist, allerley Noten durch einander anzubringen. Hier ist nebst den Regeln der vorigen vier Gattungen noch zu beobachten: erstens, daß man in den Contrapuncten nicht vier geschwinde Noten auf einen Streich setzen darf, sondern nur hier und da ein Paar, doch nicht zu Anfange eines Streichs; z. B.

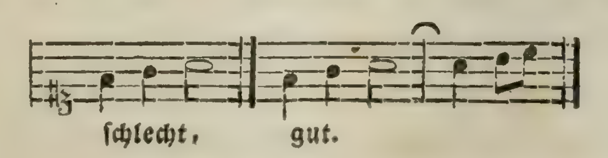


Zweytens soll man, um den matten und langweiligen Gesang zu vermeiden, die zweyte Gattung nicht länger als durch vier Streiche anbringen, wobey der vierte schon mit dem fünften gebunden werden muß; z. B.

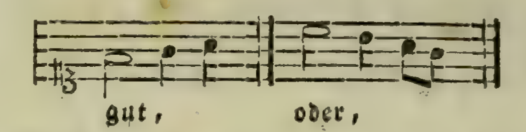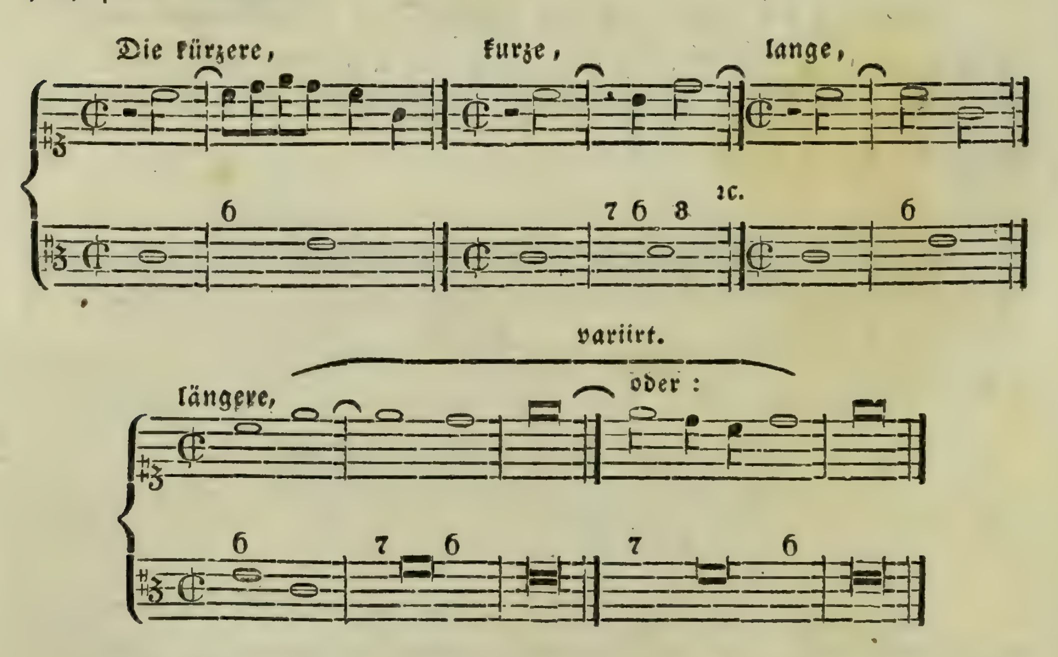




Deßgleichen soll eine ruhende Note niemahls im Aufstreiche, ohne Ligatur zum nächsten Tacte hinüber vorkommen; z. B.



sondern immer nur auf den guten Tacttheil, nähmlich den Niederstreich fallen; z. B.



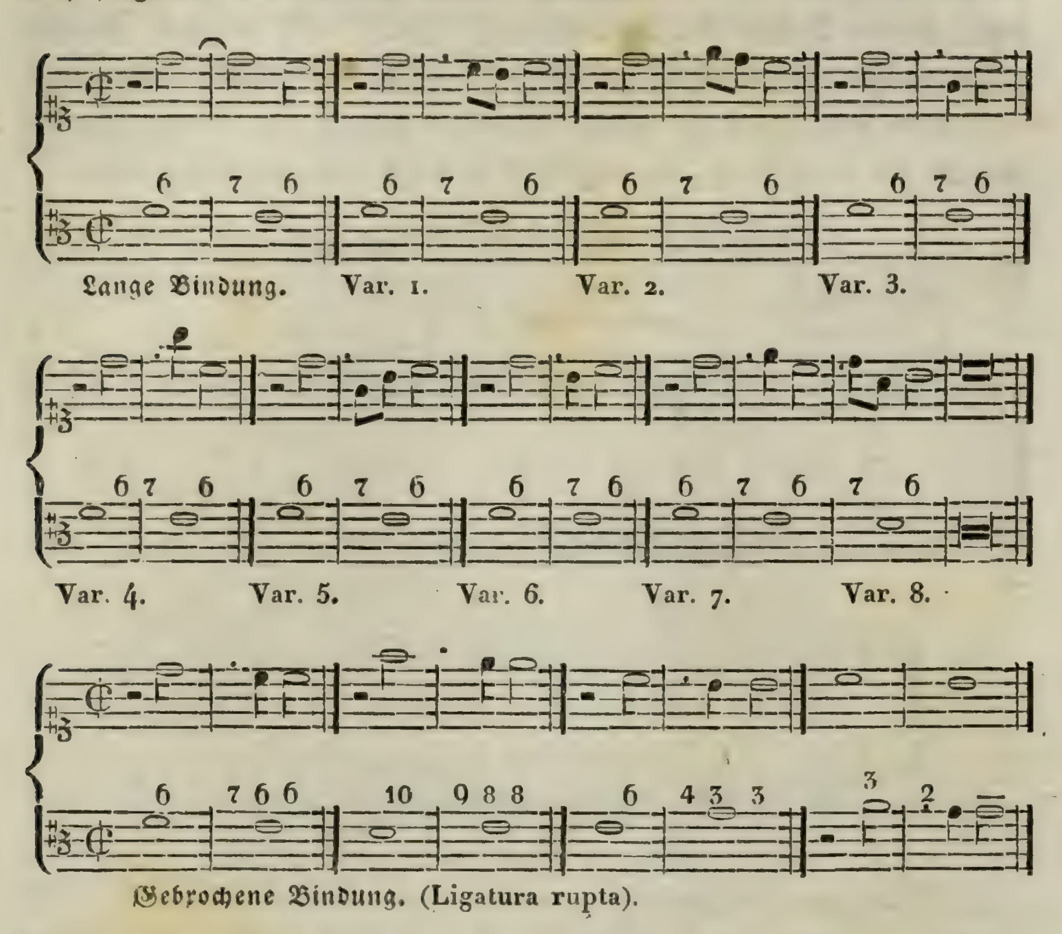
Auch die dritte Gattung darf hier niemahls über fünf Streiche hinaus dauern, die erste aber hat bis zum letzten Tact keinen Platz. Drittens soll man sich befleißen, nebst dem schönen und bunten Kirchengesange öfters kurze und lange Bindungen anzubringen. Aus der praktischen Musik wird jeder Tonkünstler ganz sicher erfahren haben, daß es viererley Bindungen im Contrapuncte gibt. Ich nenne sie die kurze, und die kürzere; die lange, und die längere. Die kürzere Bindung ist diejenige, welche nur den vierten Theil eines Streiches, in was immer für einem Tacte, die kurze, welche einen halben Streich ausmacht; die lange ist diejenige, die einen ganzen Streich, die längere, welche zwey ganze Streiche dauert. Man betrachte folgende Beyspiele, so wird man sich gleich aller vier Bindungen erinnern, oder, wenn man sie nicht so genau gekannt hat, selbe erlernen.



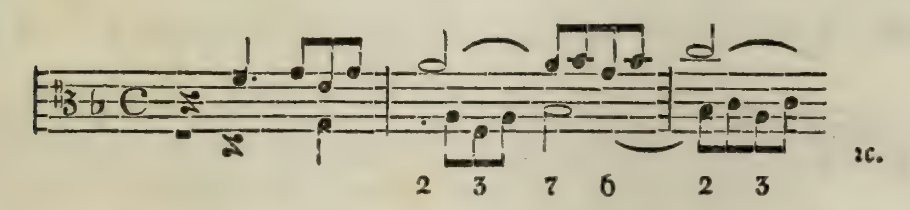
Von diesen Ligaturen dürfen hier bloß die kurze, und die lange in Anwendung gebracht werden.

Endlich ist noch zu wissen, daß die großen und kleinen Septimen im Contrapuncte oben, auch die Quarten und Nonen, die

großen und kleinen Secunden aber unten, als lange Bindungen auf folgende Art können variirt werden.



Wenn jemand Lust hat, diese Variationen nach dem Octaven-Accorde zu machen, so sind die zweyte und siebente nicht rathsam, weil diese zwey Veränderungen strenge Kritiker als zwey offenbare Octaven ansehen könnten. Herr Fux indeß hat sie auf folgende Weise benützt, welche, unbeschadet seines Ruhmes, keineswegs zur Nachahmung empfohlen werden kann:

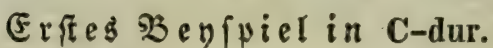


ꝛc.

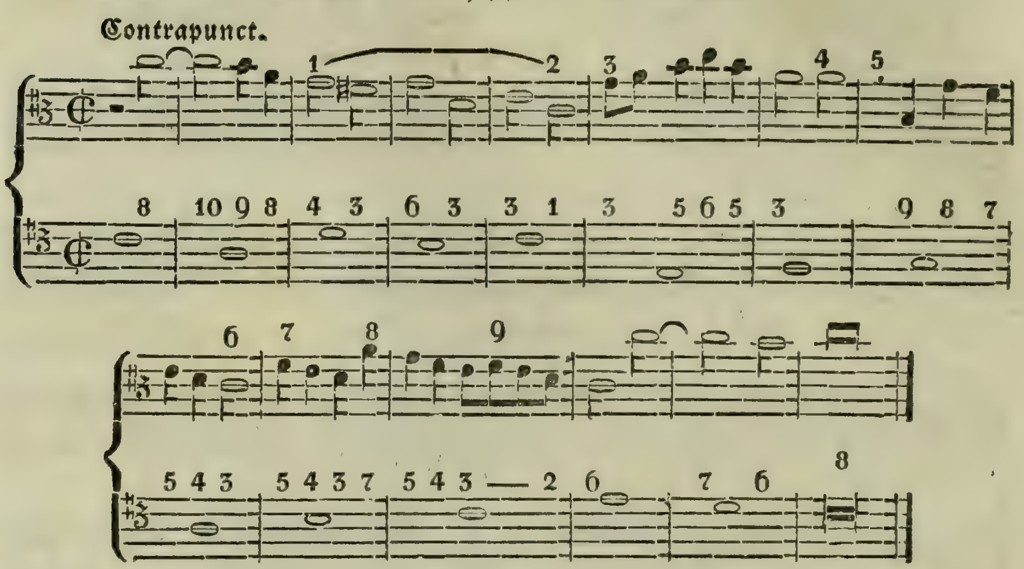
Übrigens muß der Anfang und das Ende hier wieder im oberen und unteren Contrapuncte mit einer vollkommenen Consonanz gemacht werden; und es bleibt noch immer verbothen, in dem unteren Contrapuncte mit der Unter-Quinte anzufangen und im oberen mit der Ober-Quinte zu schließen. Der erste Tact bekommt in bey-

den Contrapuncten abermahls im Allabreve-Tact eine halbe Pause, im Zweyviertel- und Vierviertel-Tacte aber nur ein Viertel-Suspir, in den Tripel-Tacten auch eine Pause oder Suspir, welches einen ganzen Streich gilt, gleichwie in der vorher gehenden Gattung.

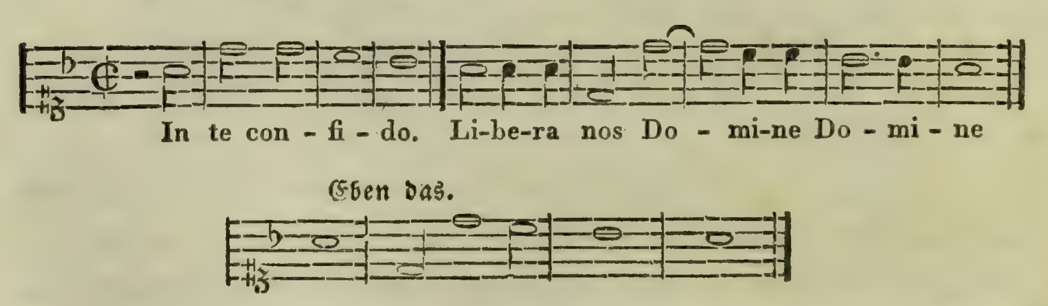
Der vorletzte Tact erhält ebenfalls wieder im oberen Contrapuncte die Septimen-, im unteren aber die Secunden-Ligatur.



Erstes Beyspiel in C-dur.
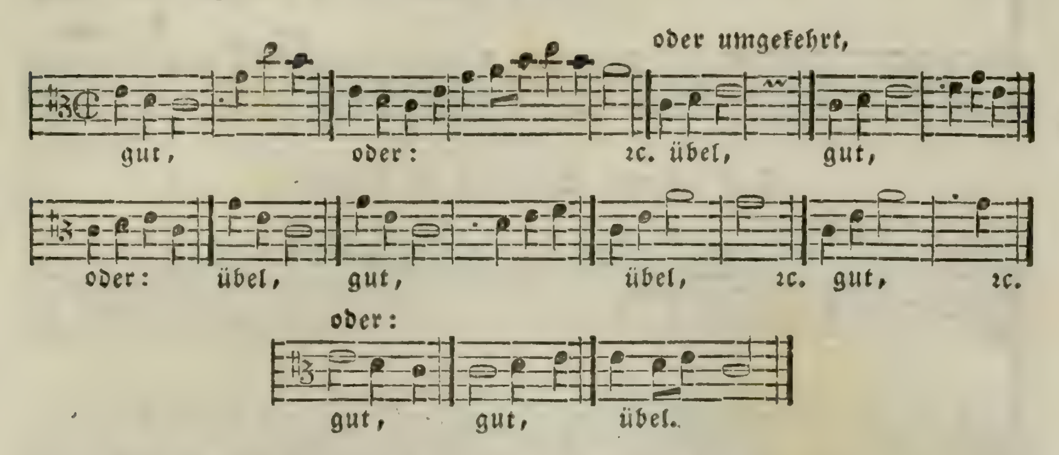


In diesem Beyspiele sind neun Fehler. Der erste ist die frey angeschlagene Quarte **G** im dritten Tacte. Der zweyte: ein matter Gesang, indem die zweyte Gattung zu lange, nähmlich durch drey Tacte, dauert. Den dritten Fehler machen die zwey Achtelnoten zu Anfange des ersten Streiches im sechsten Tacte. Der vierte Fehler ist, daß zwey gleiche Töne in einem einzigen Tacte gleich nach einander sind gesetzt worden, **A A** im siebenten Tacte. In Singstücken ist es zwar kein Fehler, wenn aus einer langen Note zwey kürzere, der zwey- oder dreysylbigen Wörter wegen, gemacht werden; z. B.
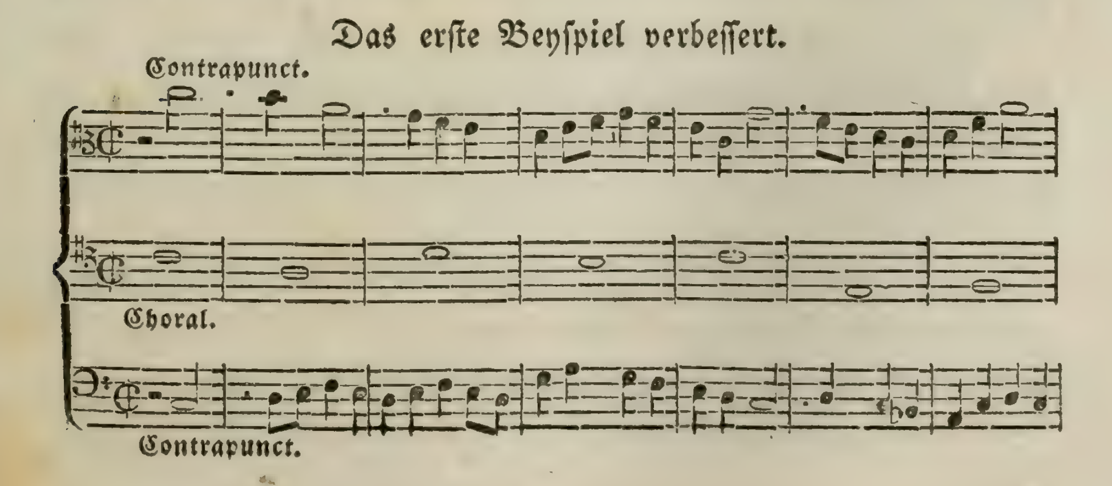


Der fünfte Fehler ist der Septimen-Sprung, welcher zwar der Zierlichkeit wegen nach der gebundenen None zu gebrauchen ist,

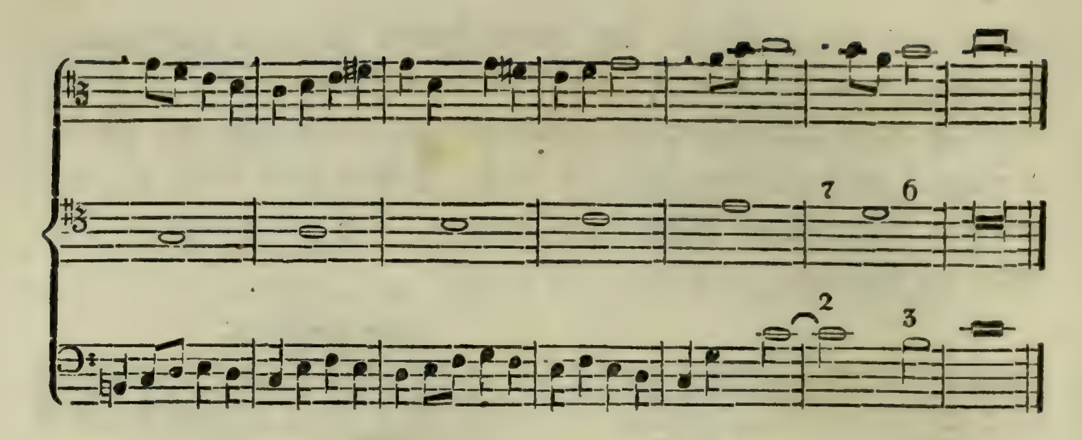
aber erst im freyen Satze. Der sechste Fehler ist die zu viel ruhende Halbnote **C** im Aufstreiche, nach den zwey Viertelnoten **E D** im neunten Tacte, weil hier die Einschnitte im Aufstreiche, wie bereits erwähnt, nicht erlaubt sind. Ein solcher Fehler kann nicht anders, als mit einer darauf folgenden Bindung, oder mit mehreren Noten, auf folgende Art verbessert werden:



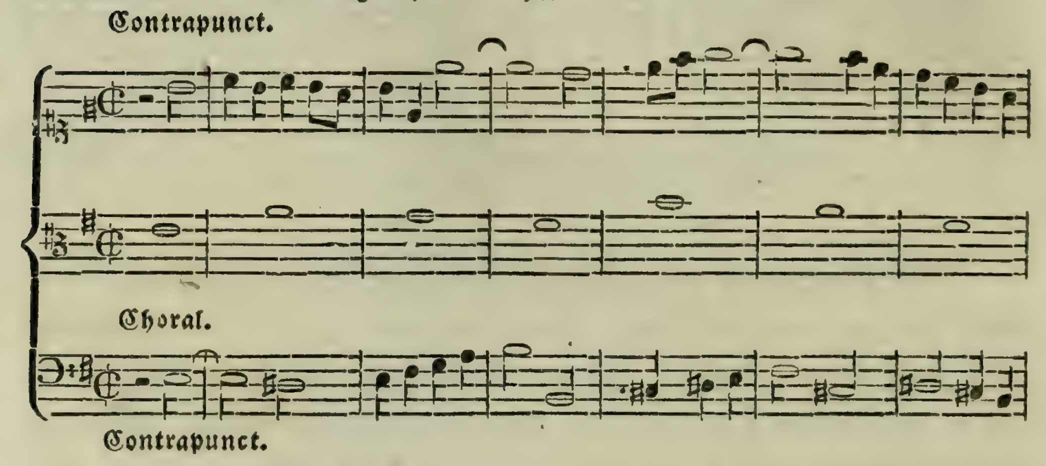
Die Einschnitte aber, welche im Niederstreiche mit einer Halbnote geendigt werden (auch jene Halbnoten, die ohne Einschnitt endigen), sind erlaubt, und für Sänger und blasende Instrumentisten öfters hier und dort sehr nothwendig anzubringen, damit sie unbemerkt bey einer solchen ungebundenen Note athmen können. Der siebente Fehler ist die verminderte Quinte **F** im ersten guten Tactgliede des zehnten Tactes. Der achte: die sprungweise angebrachte Septime **A** im nähmlichen Tacte. Den 9. erzeugen die vier hieher nicht gehörigen Achtelnoten im folgenden Tacte. Eine andere Sache ist es, wenn man der Bequemlichkeit wegen ein ganzes Stück, welches den Zweyviertel- oder Vierviertel-Tact haben könnte, im Alla-breve-Tact setzt, um viele zweymahl gestrichene Noten mit einmahl gestrichenen darzustellen.

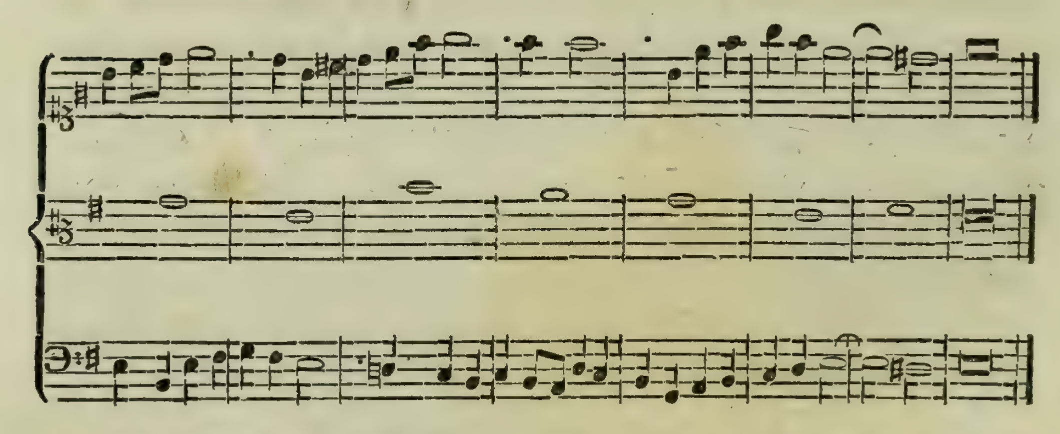
Das erste Beyspiel verbessert.





Das zweyte Beyspiel in E-moll.



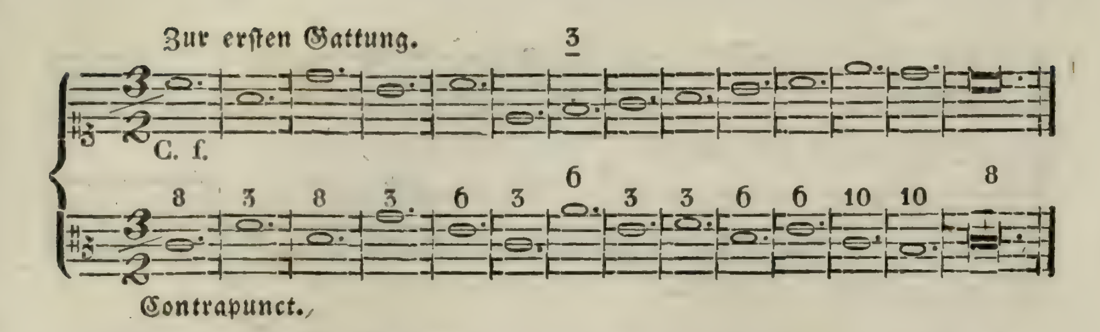


Da schon bey der 3. Gattung bemerkt wurde, daß vier, sechs oder acht Noten (versteht sich gleich lange) zu dem Choral gemacht werden können, so folgen Beyspiele von allen fünf Gattungen über die nähmlichen Chorale aus C-dur und E-moll in zweyerley Tripel-Tacten, worin man sich so gut üben muß, als in gleichen Tacten.

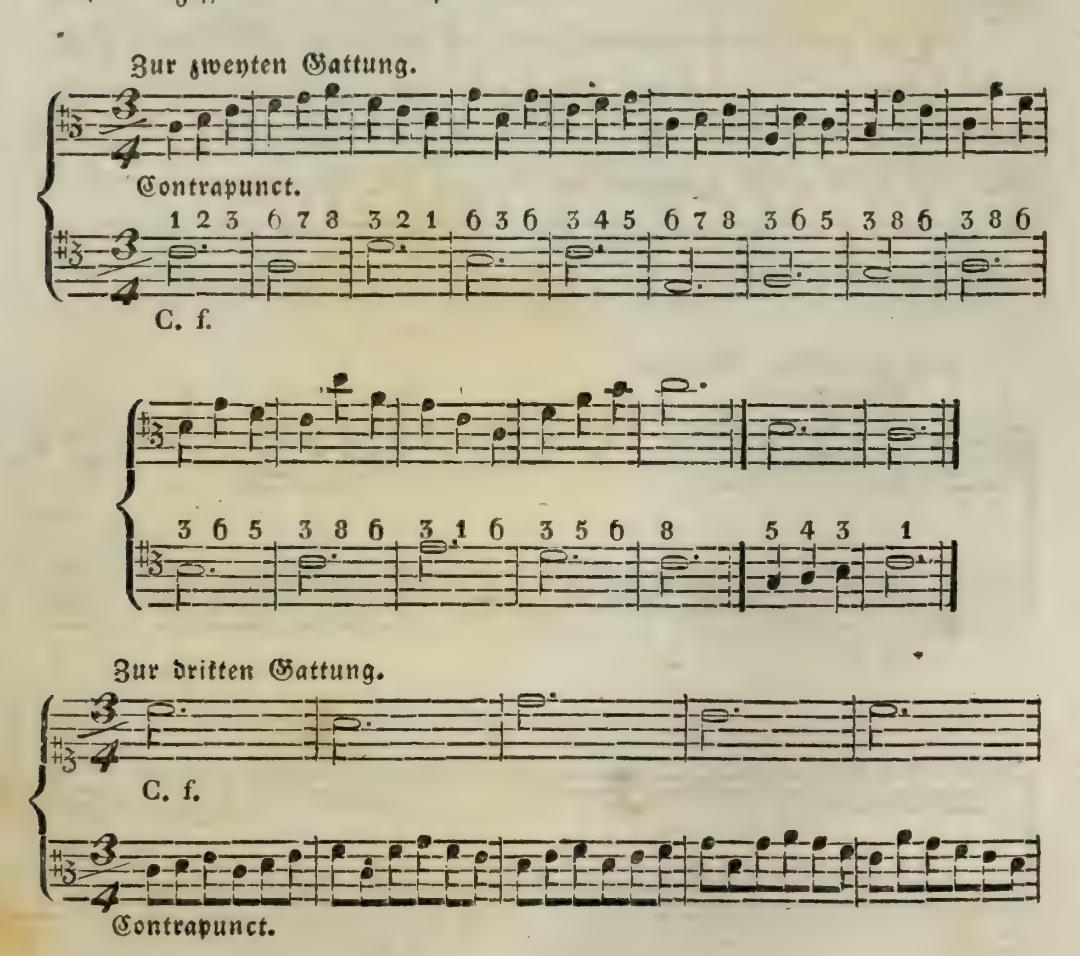
Wer sich demnach vor allen Fehlern dieser fünf Gattungen des zweystimmigen Satzes, in gleichen oder ungleichen Tacten, zu hüthen erlernt hat, darf sicher glauben, daß er auch einen drey- und mehrstimmigen Satz ganz leicht singbar machen wird, indem es ge-

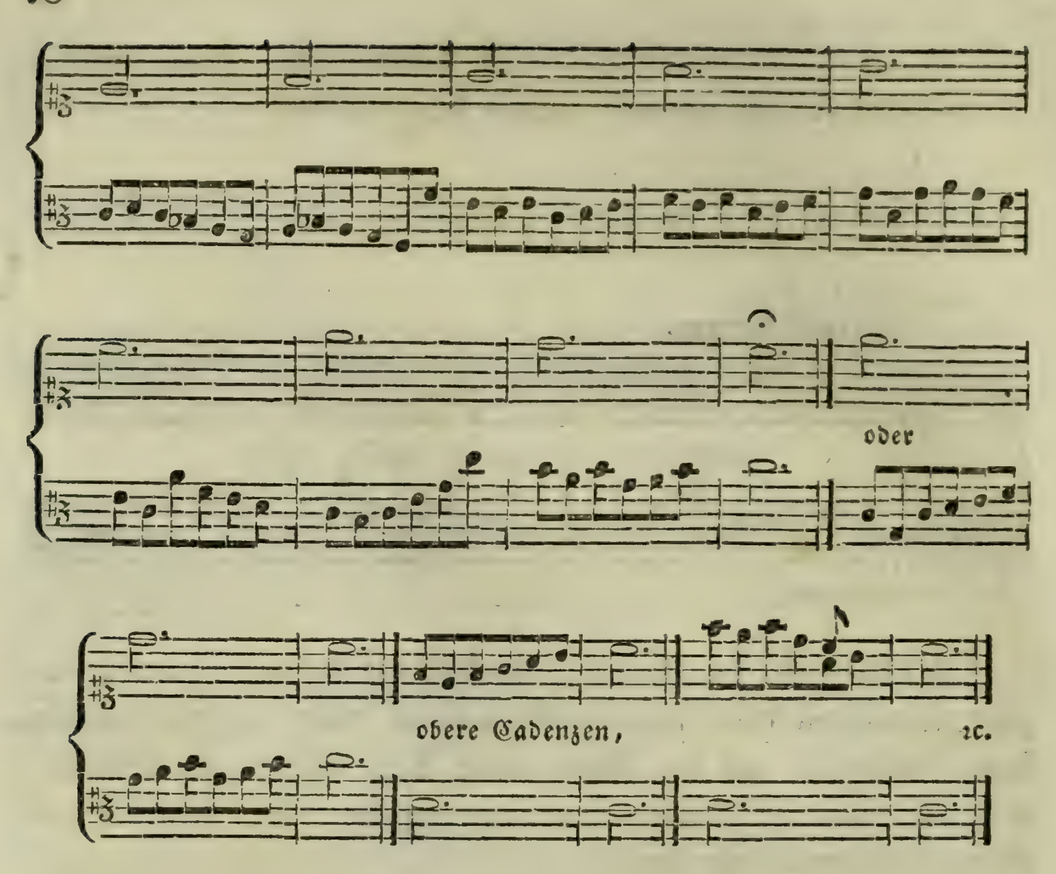
wiß ist, daß, je vollständiger die Composition, desto mehrere Ausnahmen von den strengen Regeln sich darstellen.

Beyspiele.

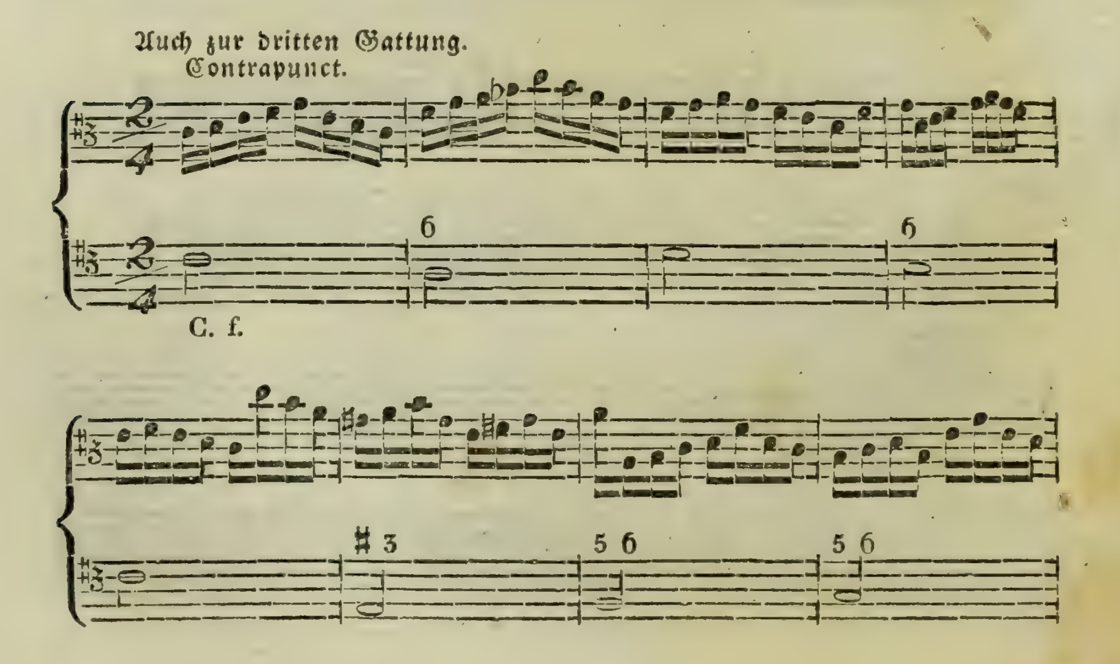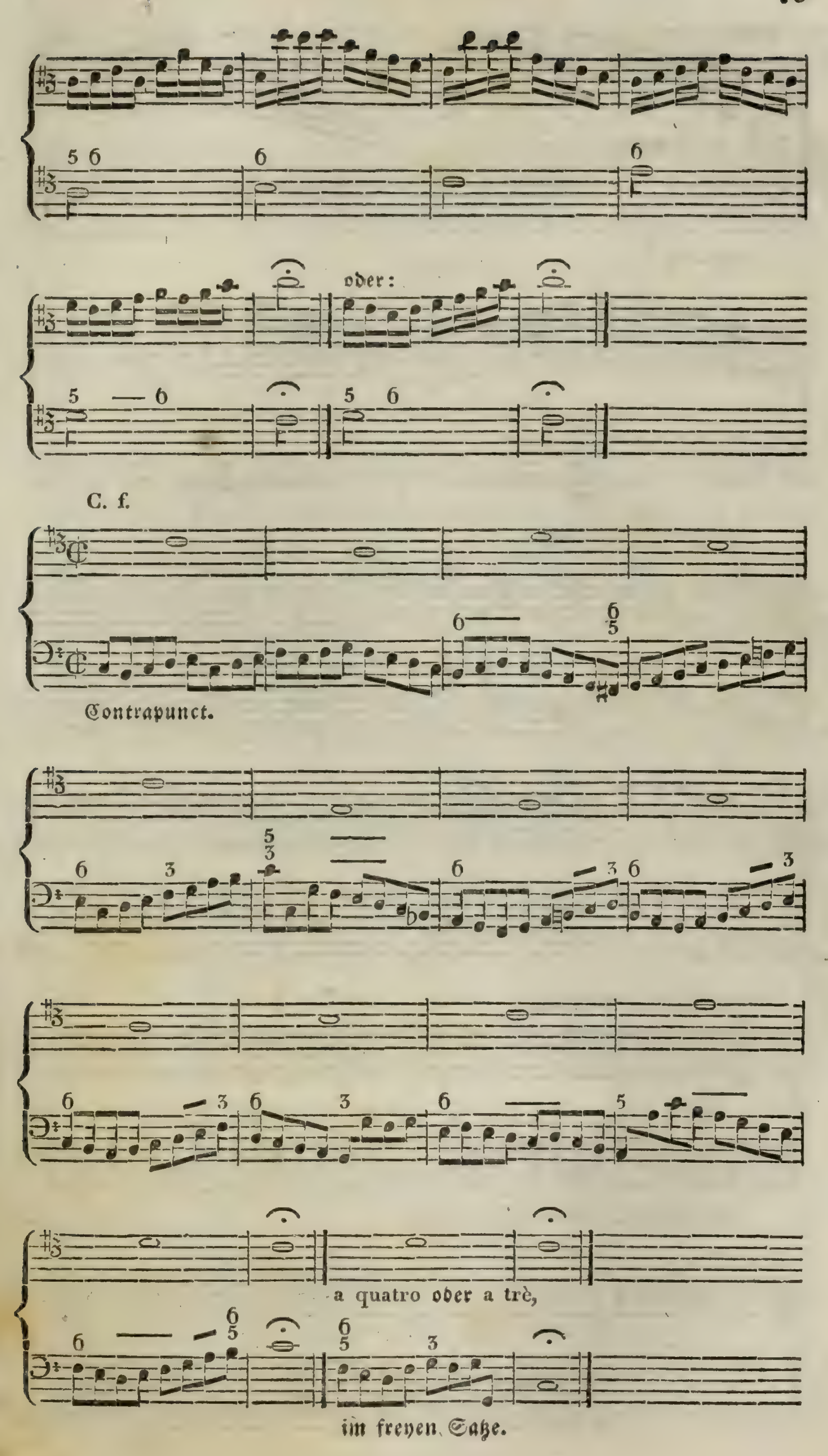


Die Zahl 3, im Sopran, oberhalb des siebenten Tactes, bezieht sich auf die höher liegende Note A des Altes, welche, obschon beyde Intervalle nur den Raum einer Terz einnehmen, dennoch, weil stets von der Grundstimme aus gezählt wird, jederzeit als Sexte beziffert werden muß.
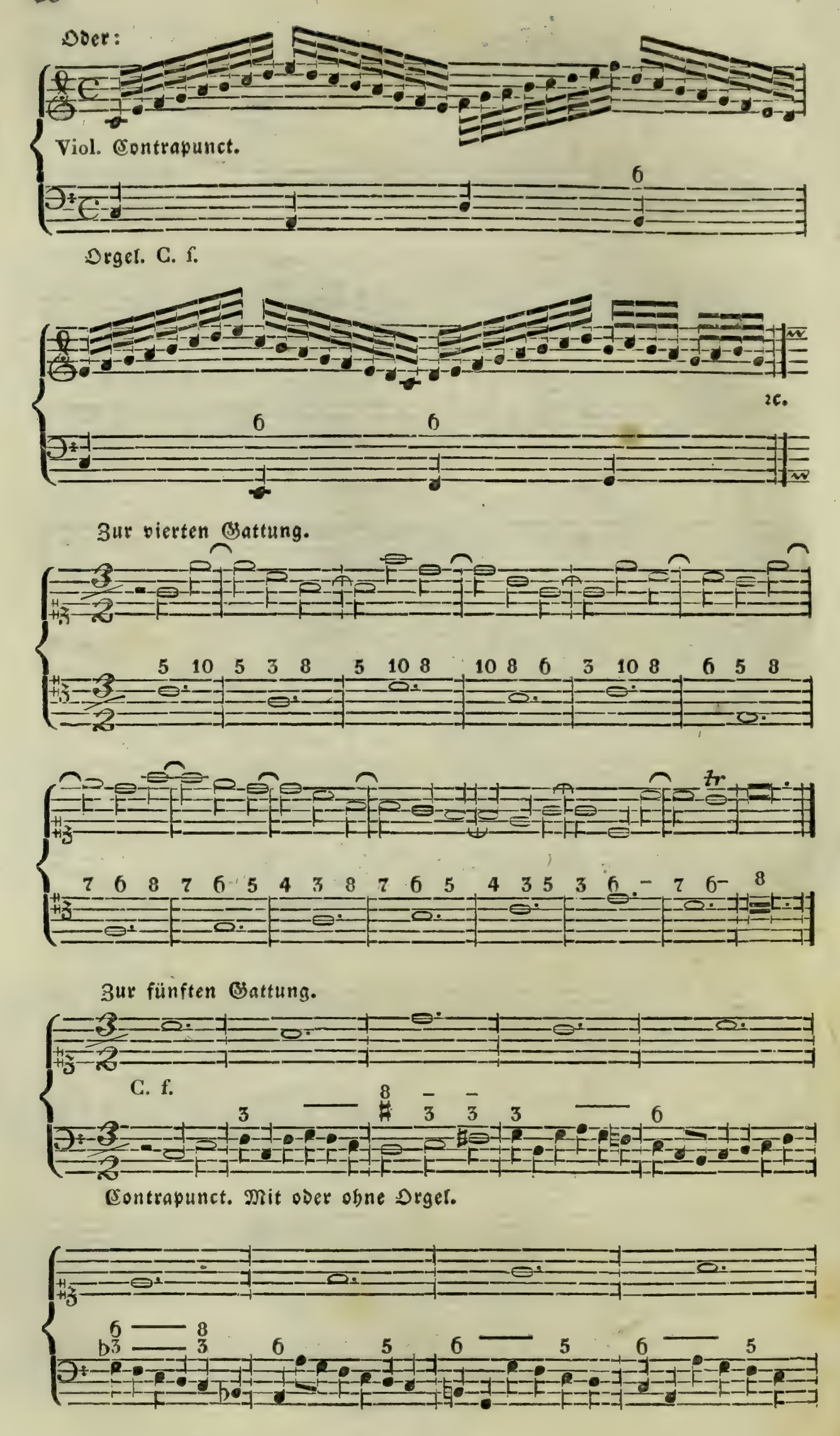




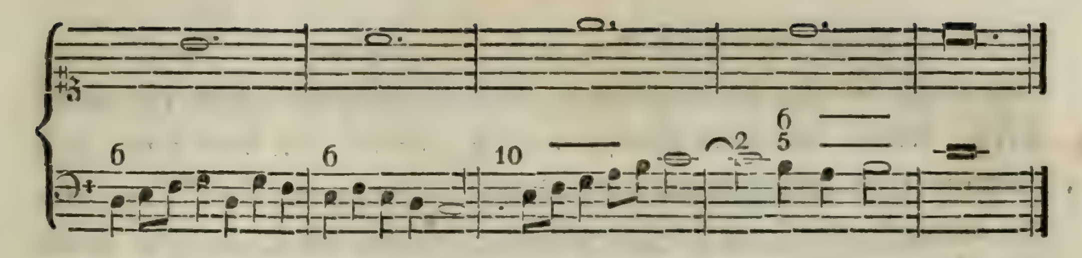
In der zweyten Gattung kann auch mit einem Viertel=Suspir, in der dritten aber mit einem Achtel = Suspit (wenn man den Drey= viertel = Tact beybehält) angefangen werden. Nun noch ein Bey= spiel mit acht gleich geschwinden Noten über den Choral, welches im unteren Contrapuncte zur Bequemlichkeit mit dem Allabreve= Tacte verändert wird.




oder:
C. f.
Contrapunct.
a quatro oder a trè,
im freyen Satze.



Oder:
Viol. Contrapunct.
6
Orgel. C. f.
6
6
ꝛc.
Zur vierten Gattung.
5 10 5 3 8 5 10 8 10 8 6 3 10 8 6 5 8
7 6 8 7 6 5 4 3 8 7 6 5 4 3 5 3 6 7 6 8
Zur fünften Gattung.
C. f.
Contrapunct. Mit oder ohne Orgel.

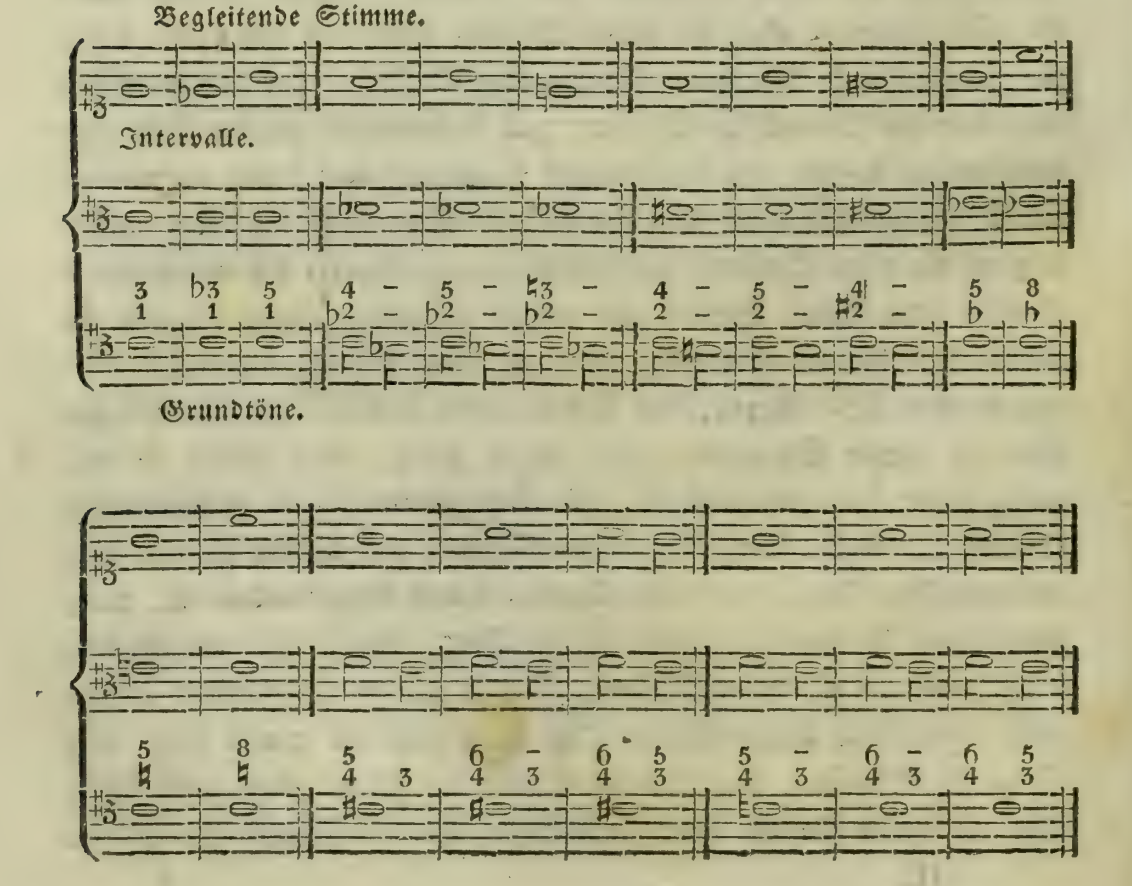


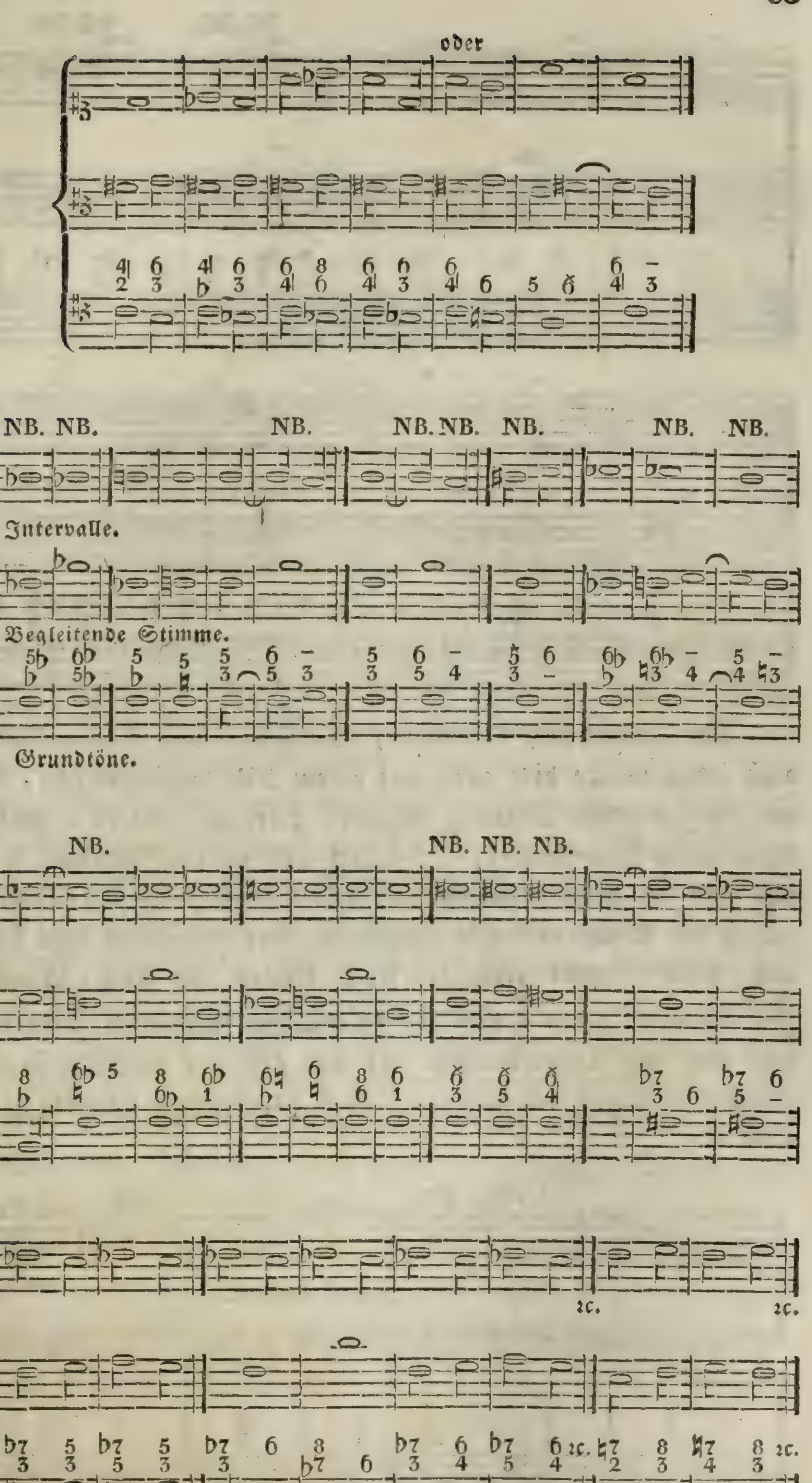
§. 13.
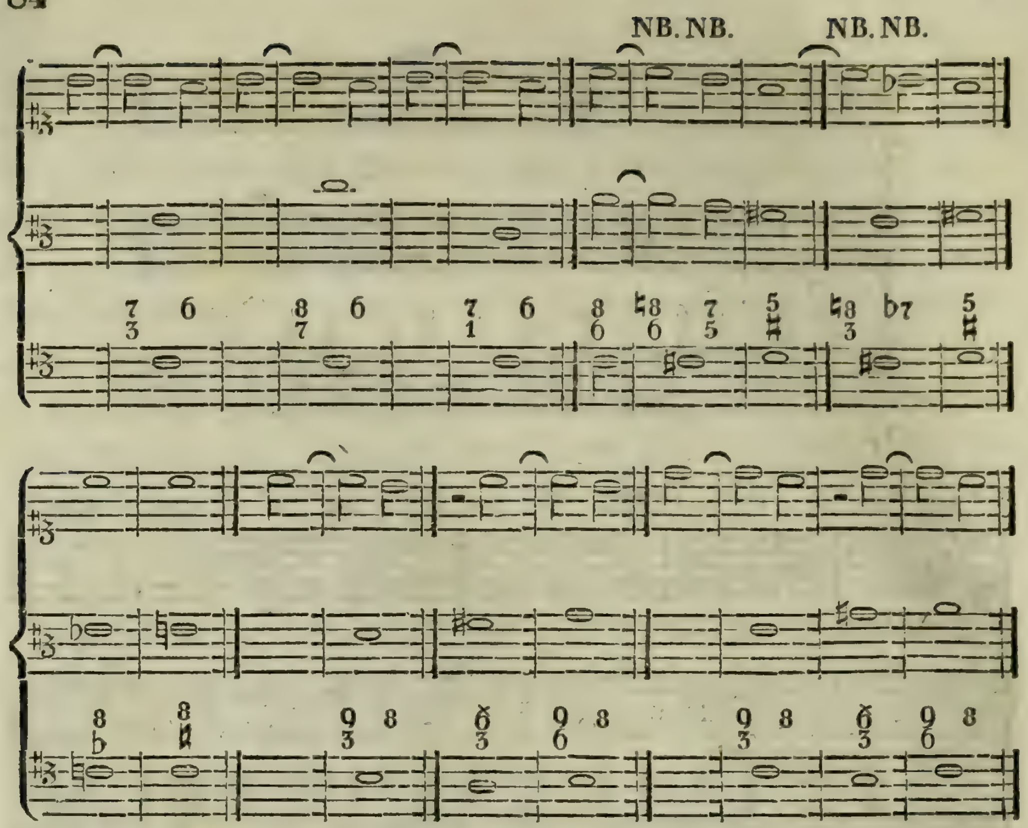
Von der ersten Gattung des dreystimmigen strengen Satzes.

Diese heißt abermahls Nota contra Notam, Note gegen Note, oder Streich auf Streich. Hier nun muß schon das in Ausübung gebracht werden, was wir in der Generalbaß-Schule erlernet haben, nähmlich: die Kunst, jeden Accord regelmäßig zu begleiten. Demnach erinnere man sich, welches dritte Intervall zwey bereits vorhandene erheischen. Zum reinen Einklange (der übermäßige kommt hier nicht leicht vor) gehört eine Terz, im ersten Tacte auch die reine Quinte; zur kleinen Secunde meistentheils die reine Quarte, oder die reine Quinte, oder auch die große Terz, zur großen auch die reine Quarte oder Quinte, zur übermäßigen aber nur die übermäßige Quarte; zur kleinen und großen Terz (die verminderte kommt als ein seltenes Intervall nur beym verminderten Septimen-Accorde statt der kleinen Terz vor) die reine Quinte oder die reine Octave; zur verminderten Quarte die verminderte Quinte oder kleine Sexte; zur reinen Quarte, wenn sie eine Ligatur ist, die tonartmäßige Quinte oder Sexte; wenn sie aber ungebunden ist, allezeit eine Sexte. Zur übermäßigen Quarte gehört die große Secunde, oder kleine Terz, oder große Sexte, auch, wenn sie gebunden ist, die reine Quinte; zur verminderten Quinte die kleine Terz oder kleine Sexte; zur reinen Quinte eine tonartmäßige Terz, auch eine Sexte, wenn sie gebunden ist, und, gleich einer Dissonanz, herab in die Terz, bey steigendem Grundtone, oder in die reine Quarte, bey liegendem Grundtone aufgelöset wird. Zur übermäßigen Quinte gehört die große Terz oder die große Septime. Zur kleinen Sexte die kleine oder große Terz oder die reine Octave oder statt dieser der Einklang; zur großen
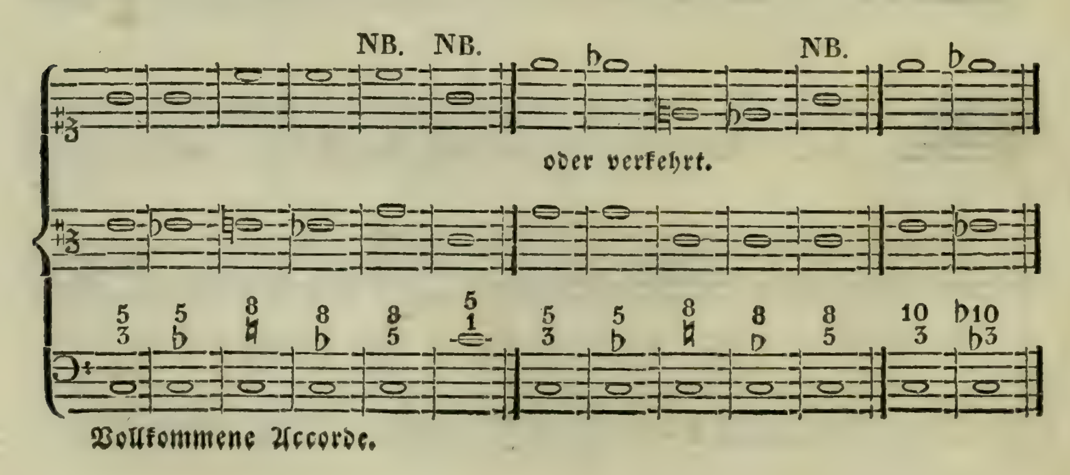
Sexte ebenfalls die kleine oder große Terz, oder die reine Octave, oder (doch selten) der Einklang; zur übermäßigen aber die große Terz, selten die reine Quinte, noch seltener der Tritonus. Zur verminderten Septime muß genommen werden: die kleine Terz oder die verminderte Quinte; zur kleinen Septime die kleine oder große Terz, oder die reine Octave, oder die reine Quinte. Zur großen Septime, die nicht gebunden, sondern frey angeschlagen wird, und in die Octave hinauf geht, gehört die große Secunde, oder die reine Quarte, die aber gebunden ist und herab aufgelöst wird; sie bekommt auch die Terz, und zwar die große, selten aber die reine Octave, noch seltener den leeren Einklang. Die verminderte Octave verlangt die kleine Sexte, selten die kleine Terz; die reine Octave aber eine tonartmäßige Terz. Zur kleinen None gehört ebenfalls die kleine oder große Terz, oder die kleine Sexte; zur großen None auch eine Terz oder die große Sexte. Zu den zwey Decimen gehört die reine Quinte (selten die falsche zu der kleinen), oder die reine Octave, oder die gleiche Terz, welches alles hier in Noten und Ziffern versinnlicht dargestellt wird:
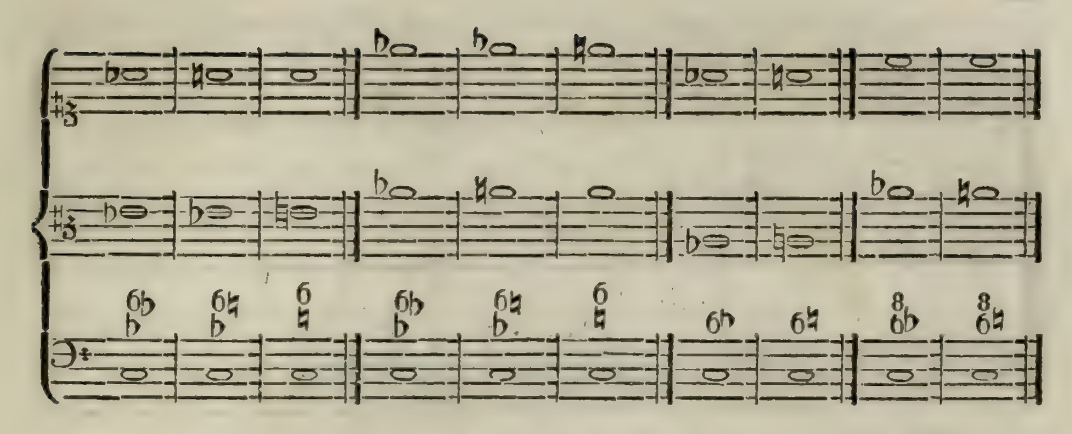



oder
NB. NB.
NB.
NB. NB.
NB.
NB.
NB.
Intervalle.
Begleitende Stimme.
Grundtöne.
NB.
NB. NB. NB.
rc.
rc.



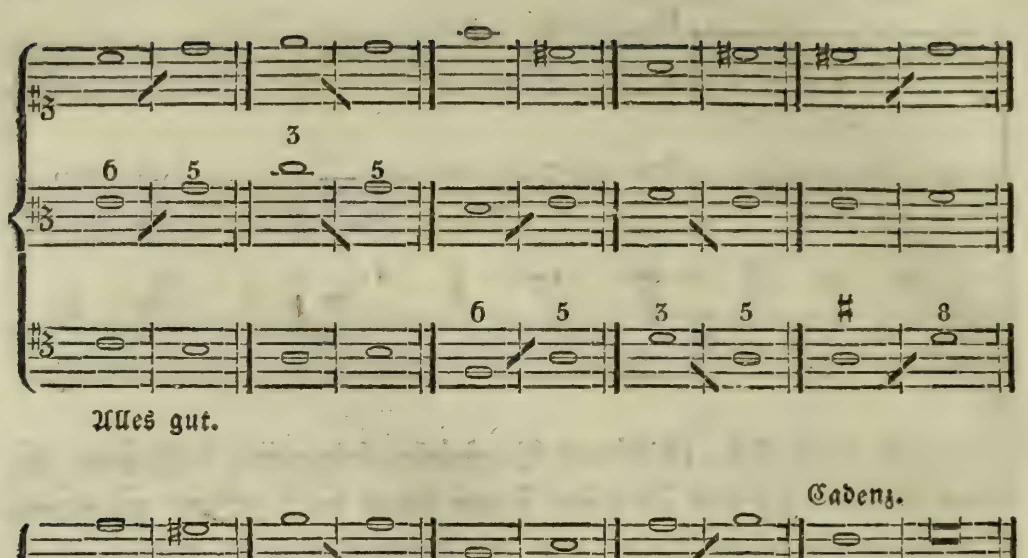
Die Secunden-, Quarten-, Septimen- und Nonen-Accorde auch jene, welche hier oben mit einem NB. bezeichnet sind, können in der ersten Gattung nirgends gebraucht werden, weil sie dissonirende Accorde sind; denn hier und im vierstimmigen Satze sind nur die zwey vollkommenen und dreyerley Sexten-Accorde, wobey die Sexte niemahls überflüssig oder vermindert seyn darf, aus jeder Tonart erlaubt. Auch bleiben die Terz-Quarten- $\begin{smallmatrix}6\\4\\\flat 3\end{smallmatrix}$, Quart-Sexten- $\begin{smallmatrix}8\\6\\4\end{smallmatrix}$ und die wesentlichen Septimen-Accorde $\begin{smallmatrix}\flat 7\\\natural 5\\\natural 3\end{smallmatrix}$ hier noch alle ausgeschlossen. Es sind also nur folgende in allen ersten Gattungen des strengen Satzes anzubringen erlaubt; z. B. über C.



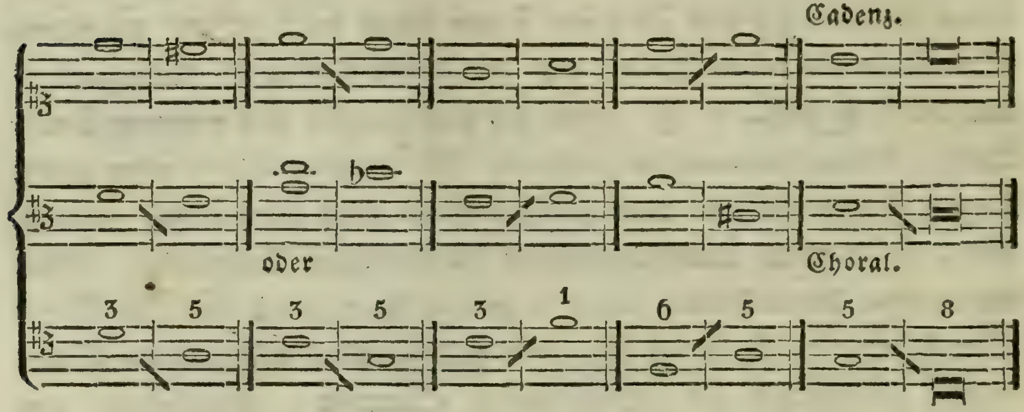


Die drey **NB.** in diesen Beyspielen bedeuten, daß man die leeren Accorde $\frac{8}{5}$ $\frac{5}{1}$ nur im ersten Tacte setzen darf. Wenn zu einem Grundtone die reine Quinte und die kleine oder große Terz genommen wird, so heißt es zusammen der harmonische vollkommene Dreyklang, **Trias harmonica perfecta.** Wenn eine kleine oder große Terz mit einer kleinen oder großen Sexte zum Grundtone gemacht wird, so ist es ein unvollkommener harmonischer Dreyklang, **Trias harmonica imperfecta**; wenn aber die Terz groß und die Sexte klein dabey ist, so ist es schon ein falscher oder dissonirender Dreyklang, dergleichen alle Secunden-, Quarten-, Septimen- und Nonen-Accorde sind, wozu noch alle verminderten und übermäßigen Intervalle, wenn sie auch ein Einer, Dreyer, Fünfer, Sechser oder Achter seyn sollten, sammt ihrer Begleitung gehören. Jeder dieser Accorde heißt **Trias harmonica dissonans.** Wenn der Grundton als Octave, oder wenn eine Terz oder Sexte (welches sowohl im drey- als vierstimmigen Satze erlaubt ist) verdoppelt wird, so heißt ein solcher Accord im a trè nur ein verdoppelter Zweyklang, im a quatro aber ein verdoppelter Dreyklang, welche alle gut, und, um Fehler zu vermeiden, nicht mehr verbothen sind.
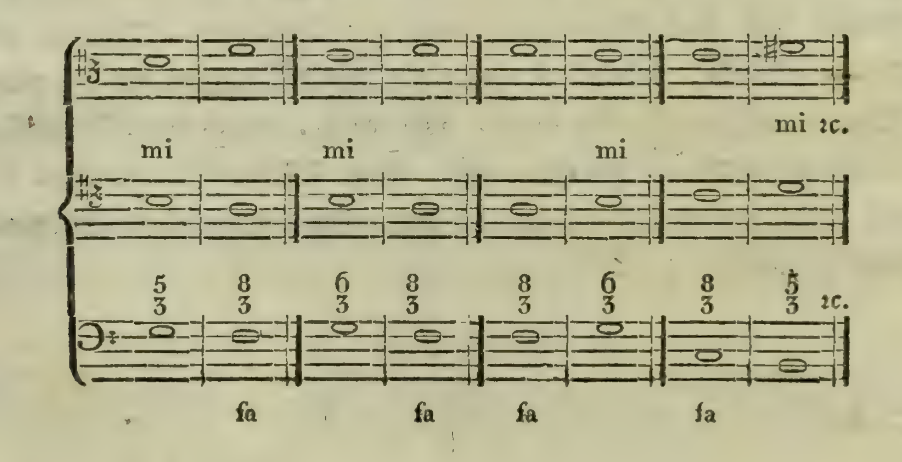
Ferner sind hier schon zwey verdeckte Quinten, Octaven und Einklänge erlaubt, besonders wenn die dritte Stimme in der widrigen Bewegung angebracht wird, oder auch, wenn die Grundstimme einen Quarten-Sprung macht. Bey solchen Erlaubnissen (Licenzen) muß jedoch die obere von den zwey fehlerhaften Stimmen stufenweise gehen; z. B.
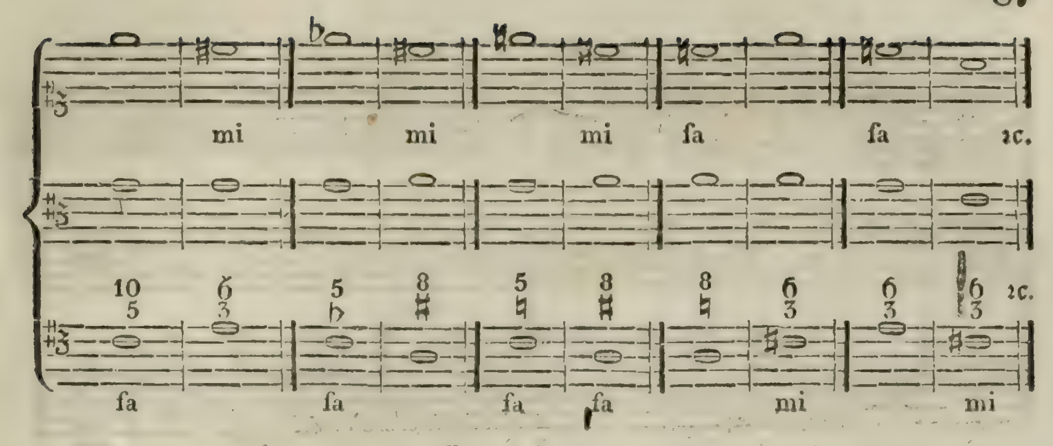


Alles gut.
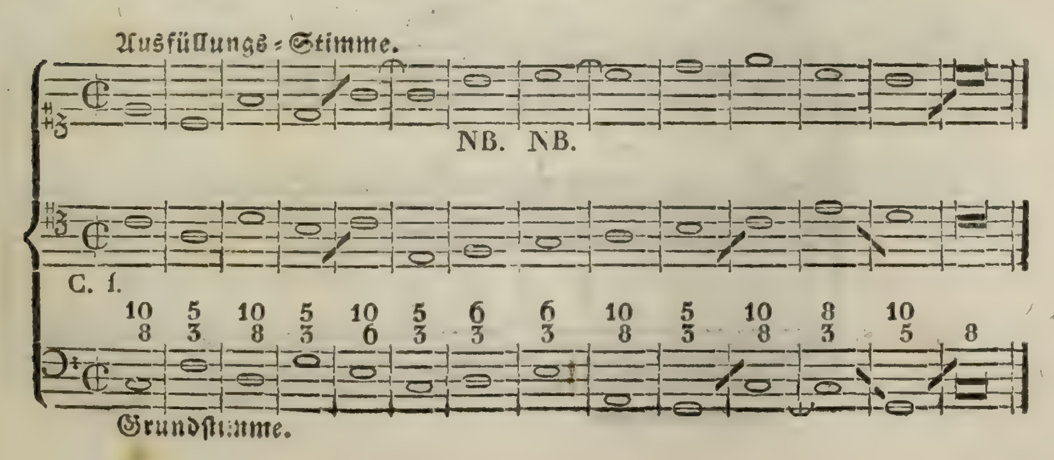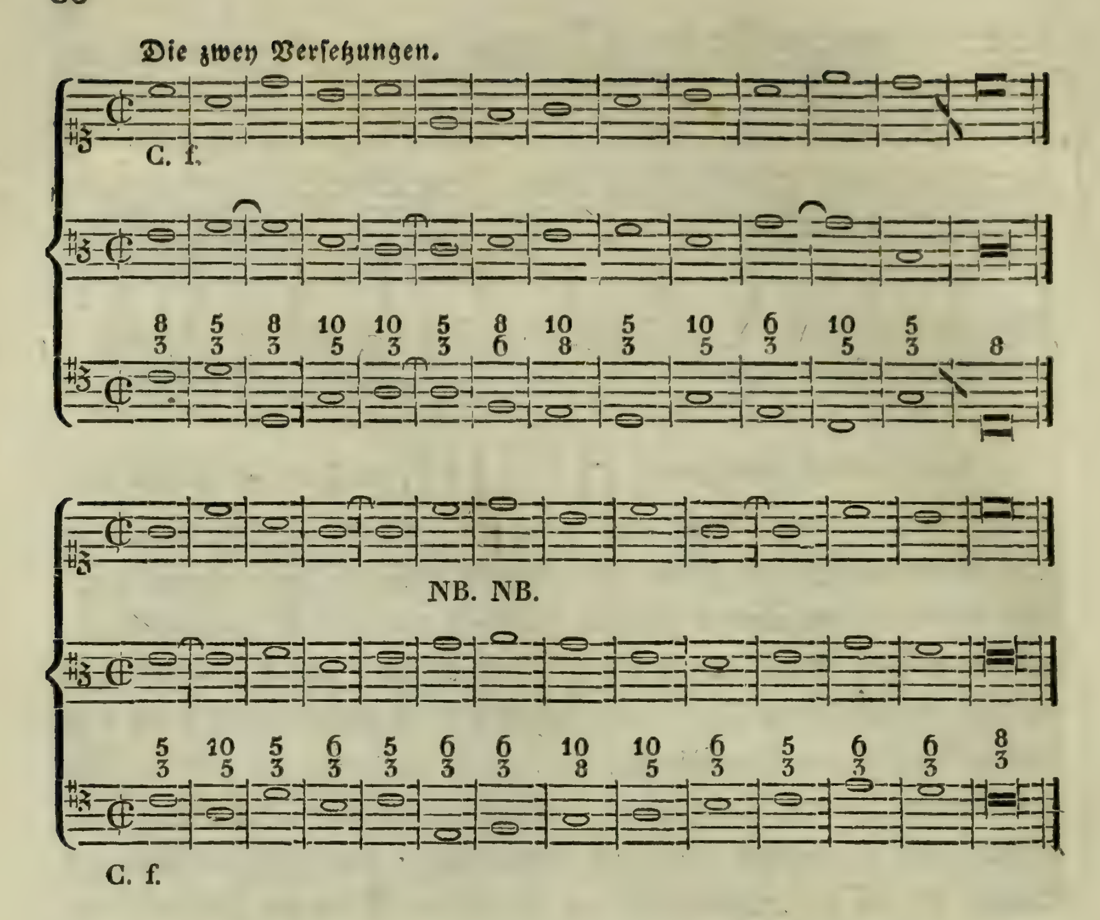


Im dreystimmigen Satze ist es gefährlicher als im vierstimmigen, zwey große Terzen gleich nach einander zu setzen, besonders wenn sie vollkommene Accorde ausmachen. Auch fällt man in den Fehler des unharmonischen Querstandes (obgleich eine Terz klein und die andere groß ist, oder beyde klein sind), wenn man eine übermäßige oder verminderte Octave in zwey Schlägen gleich nach einander anbringt; z. B.
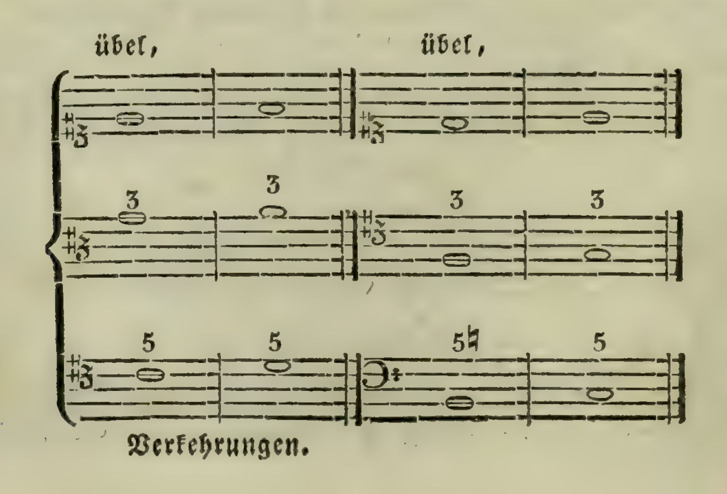




Die Halb=Cadenzen $\natural{}^{6}_{3}$ e | $^{8}_{3}$ d || $^{6}_{3}$ h | $^{3}_{1}$ c || ꝛc. sind hier mitten hindurch schon erlaubt. Auch darf man im letzten Tacte sogar die Octave verdoppeln; nur wenn die unterste Stimme den Choral hat, wird eine von den oberen zweyen die Terz und die Octave erhalten, wie im dritten Beyspiele zu sehen. Der Anfang und das Ende müssen also vollkommen seyn. Der vorletzte Tact oder Accord muß auch den vollkommenen Dreyklang, und zwar stets mit der großen Terz und reinen Quinte, bekommen, wenn der Choral oben oder in der Mitte steht, welches über der Dominante der Grundstimme geschieht. Wenn der Choral in der untersten Stimme sich befindet, soll der vorletzte Tact den unvollkommenen Dreyklang, nähmlich die große Sexte und kleine Terz, zu Gehör bringen, weil die Choräle meisten Theils die zweyte Stufe im vorletzten Tacte einnehmen; die zweyte Stufe aber eines Grundtons, wenn sie um einen Ton steigt oder fällt, verlangt immer die große Sexte, wie wir in den Tonleitern gesehen haben. Übrigens bekommen die übrigen Tacte meisten Theils nur folgende Accorde: $^{5}_{3}$ $^{6}_{3}$ oder $^{8}_{3}$ $^{8}_{6}$ oder $^{10}_{3}$ $^{6}_{6}$, wenn diese letzteren nicht empfindliche Noten sind. Hier folgt das erste Beyspiel, in welchem die Striche ╲ zwischen den Noten die erlaubten verdeckten Quinten und Octaven bezeichnen.
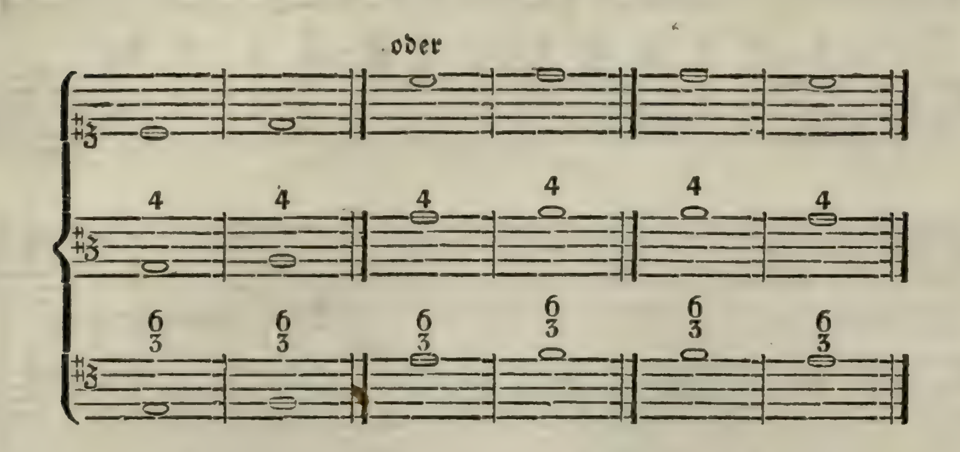




Die zwey NB. im sechsten und siebenten Tacte hier, und im ersten Beyspiele oben im siebenten und achten Tacte, bedeuten, daß es im einfachen Contrapuncte kein Fehler sey, zwey oder drey Sexten-Accorde gleich nach einander zu setzen, weil sie nicht umgekehrt werden; im doppelten Contrapuncte der Octave aber wären sie fehlerhaft, weil daraus, wenn der Discant um eine Octave tiefer, und der Grundton um eine Octave höher gesetzt würde, zwey reine Quinten, oder eine reine nach der verminderten, in der geraden Bewegung entständen; z. B.
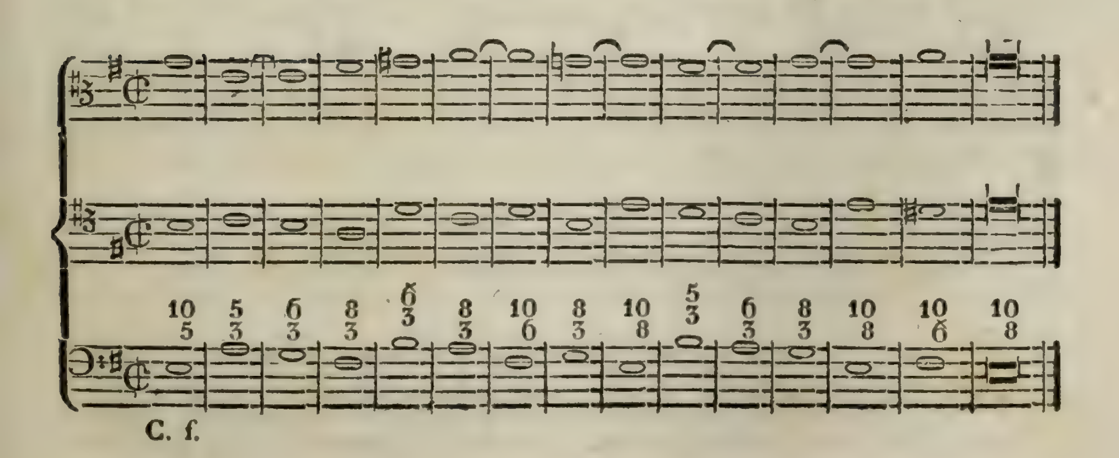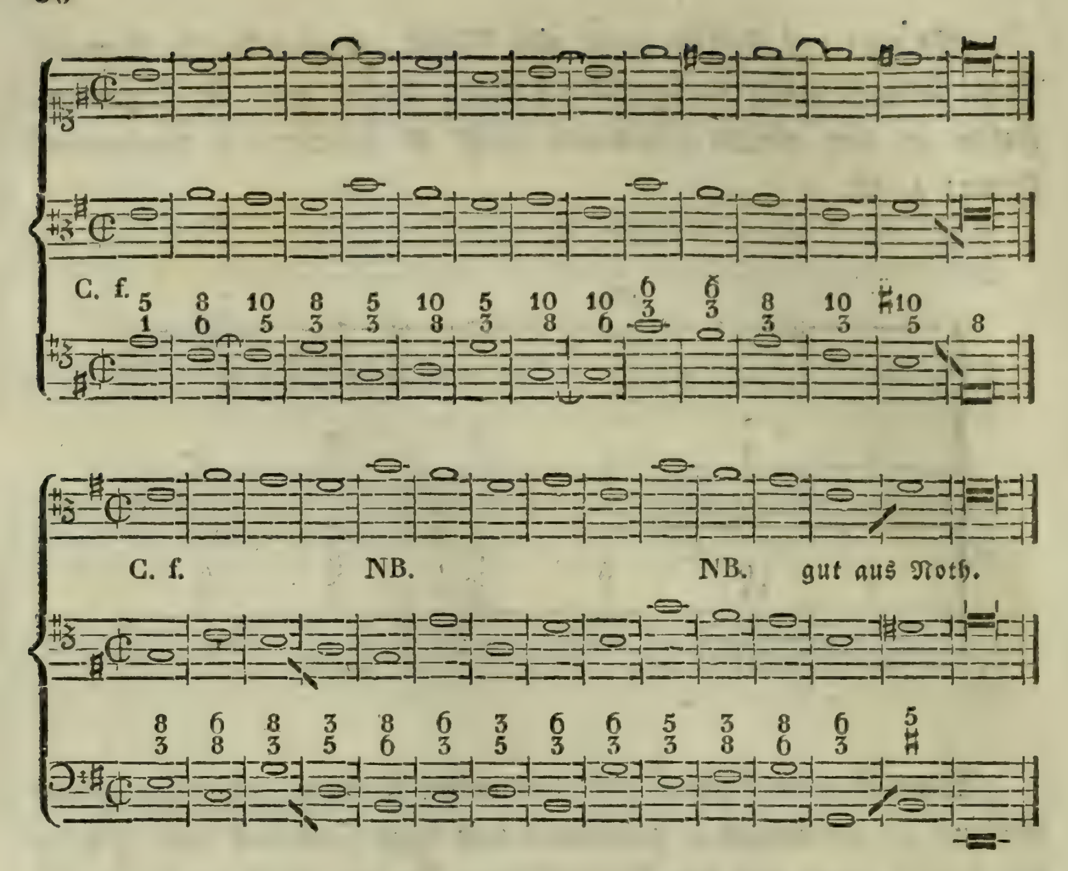


Es war vor Zeiten zwar eine Regel, man solle die Sexten-Folge allezeit nahe beysammen halten, damit man die Quarten-Folge in den oberen Stimmen nicht so beleidigend vernehmen könne; z. B.
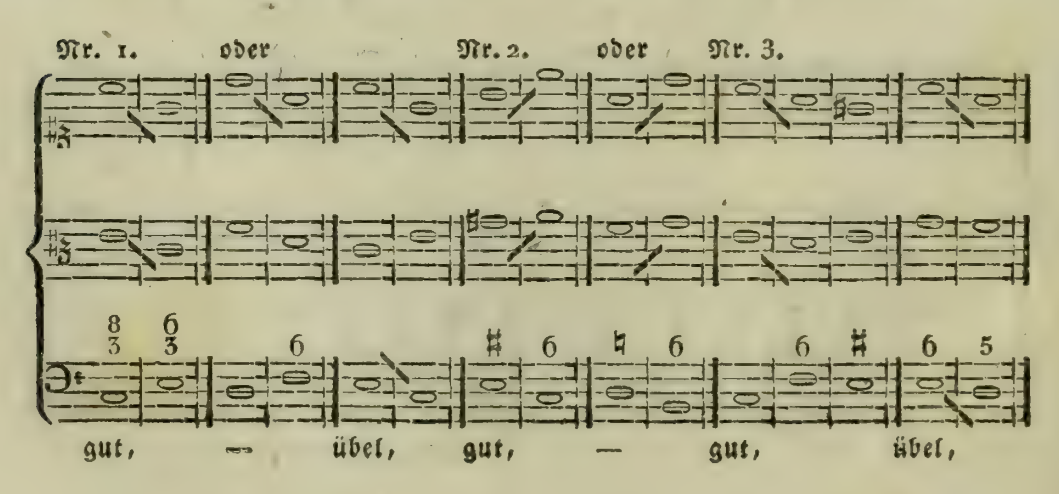


Man ist aber Erstens nicht immer im Stande, ohne den guten Gesang zu beleidigen, geschwind mit dem Discant und Alt in die Tiefe, oder mit der Grundstimme in die Höhe zu kommen; zweytens ist oft der Choral oder das Fugen-Thema oder Contra-Thema Ursache, daß man die Sexten so weit, wie oben im ersten und dritten Beyspiele geschah, von einander setzen muß: folglich war jenes Geboth nur eine, selten im Bereich der Möglichkeit liegende, Zwangregel.

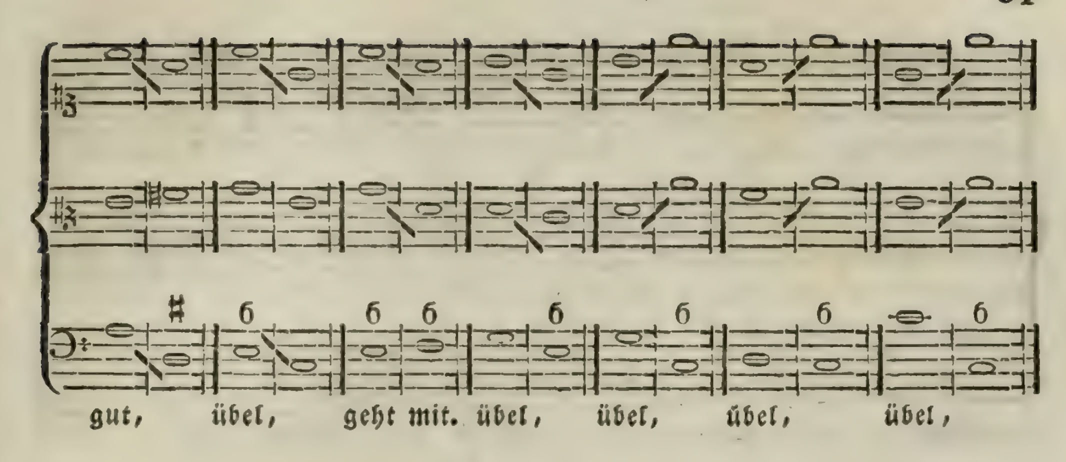
Der zweyte Choral in E-moll.
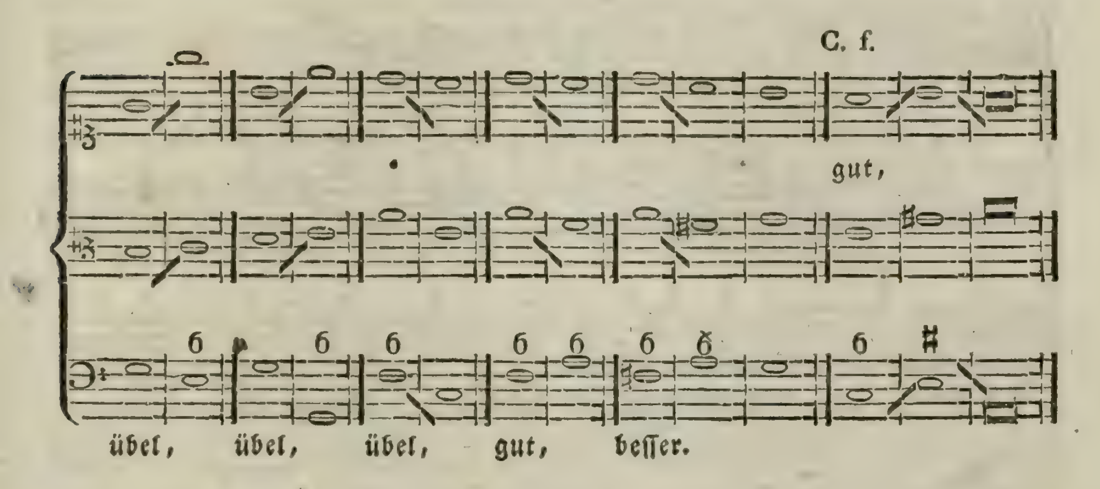




Das NB. bey dem H im Alte, und auch das bey dem Fis im Tenor, bedeutet, daß es kein Fehler wäre, diese zwey Mi-Töne zu verdoppeln, weil keiner von beyden das Semitonium Modi, Dis, ist. Endlich ist noch zu erinnern, daß Händel, Sebastian Bach, und andere gute Meister des reinen Satzes sich folgender drey Sätze, worin verdeckte Quinten stecken, sehr oft bedienet haben; die übrigen aber, wobey alle drey Stimmen in der geraden Bewegung gehen, und die, wo die oberen zwey Stimmen zugleich Sprünge machen, wenn auch die Grundstimme in der Gegenbewegung fortschreitet, bleiben fast alle verbothen.



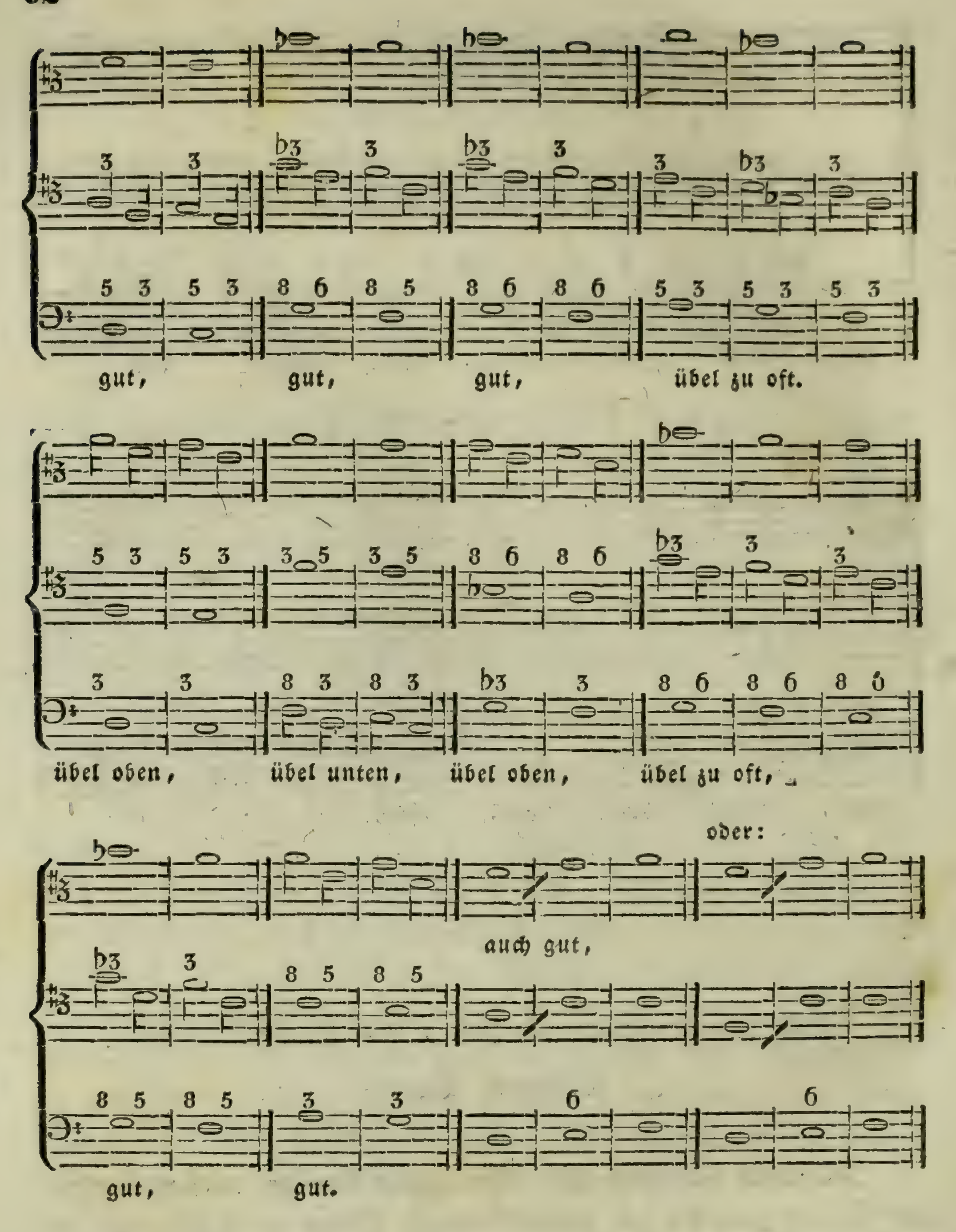




§. 14.

Von der zweyten Gattung des dreystimmigen strengen Satzes.

In dieser Gattung gilt Alles, was bey der vorhergehenden und in der zweyten des zweystimmigen Satzes verbothen und erlaubt war. Nur ist besonders zu merken, daß hier jener Fehler zweyer Quinten und Octaven, die oben im zweystimmigen Satze mit einem Terz-Sprunge zu machen verbothen worden, nicht mehr als ein Fehler, wenn es in der Mittelstimme geschieht, anzusehen sey; in der obersten und untersten Stimme jedoch bleiben selbe immer verwerflich; deßgleichen, wenn solche Fortschreitungen 53 = 53, 86 = 86, u. s. w. öfters hintereinander erscheinen, indem ihr Quinten- und Octavenartiger Nachklang selbst durch die correcte Stellung der äußeren Stimmen nicht beseitigt werden kann; z. B.
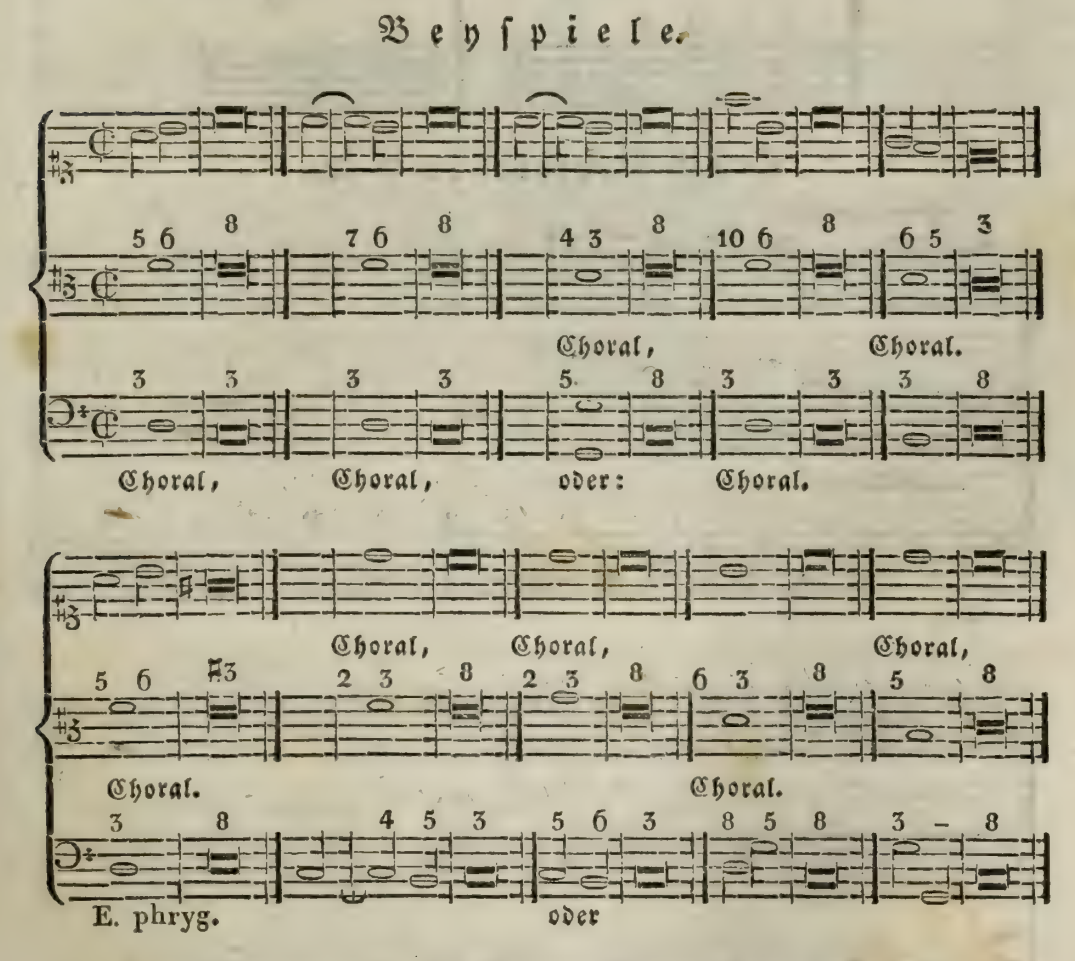


In dieser Gattung so wie in den folgenden sind nunmehr alle unharmonischen Querstände schon erlaubt, wenn sie das Gehör nicht zu sehr beleidigen. Auch darf man hier, als regelmäßiger Durchgang nähmlich, im Aufstreiche öfters $\substack{8\\5}$ $\substack{5\\1}$ $\substack{5\\5}$ $\substack{6\\1}$ $\substack{8\\8}$ über dem Grundtone $\substack{8\\5}$ und $\substack{5\\1}$ sogar im allerersten Accorde anbringen, wenn der Contrapunct eine Oberstimme hat, und die Terz keinen Platz findet. Der letzte Tact muß $\substack{8\\8}$ erhalten, wenn der Choral nicht in der untersten Stimme sich befindet; kömmt dieser jedoch unten zu stehen, dann verlangt er die tonartmäßige Terz und Octave, oder den Einklang.

Am Ende ist die Quinte mit der Octave oder dem Einklange zu leer, wegen des alten Sprichworts: in fine cognoscitur, cujus toni, d. h. am Ende erkennt man erst die echte Tonart; ohne Terz aber kann man eine Tonart weder weich noch hart nennen. Indessen ist es keineswegs apodictische Nothwendigkeit, daß im Schlußtacte die Terz enthalten seyn müsse; viele ältere Compositionen, nahmentlich jene von düsterm Character, wie z. B. die Bußpsalmen, Seelenmessen, u. dergl. endigen bloß mit der Quinte und Octave; vielleicht absichtlich, um einen unbefriedigenden Eindruck zu hinterlassen. Häufig findet man auch in Tonstücken aus Mollscalen den Schlußaccord mit der großen Terz geschmückt; indem gegenseitig die reine Harmonie eines solchen harten Dreyklangs eine erhebende, vollkommen beruhigende Wirkung hervorbringt.

Der vorletzte Tact kann folgende Cadenzen bekommen, worauf der letzte stets einen vollkommenen Accord erhält.
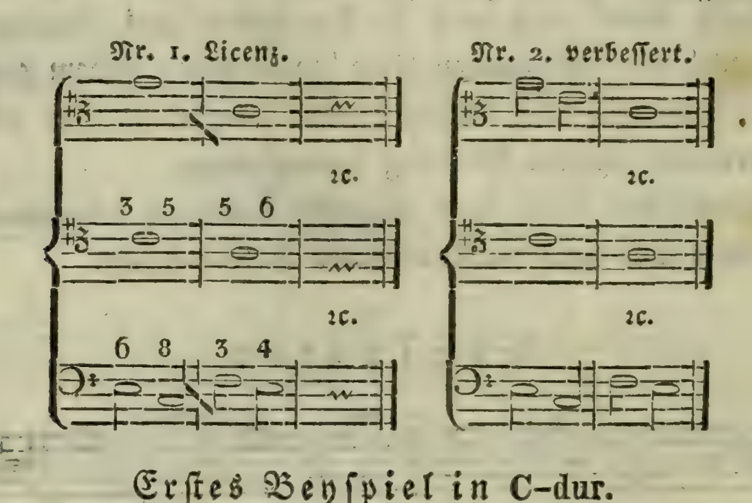
Beyspiele.



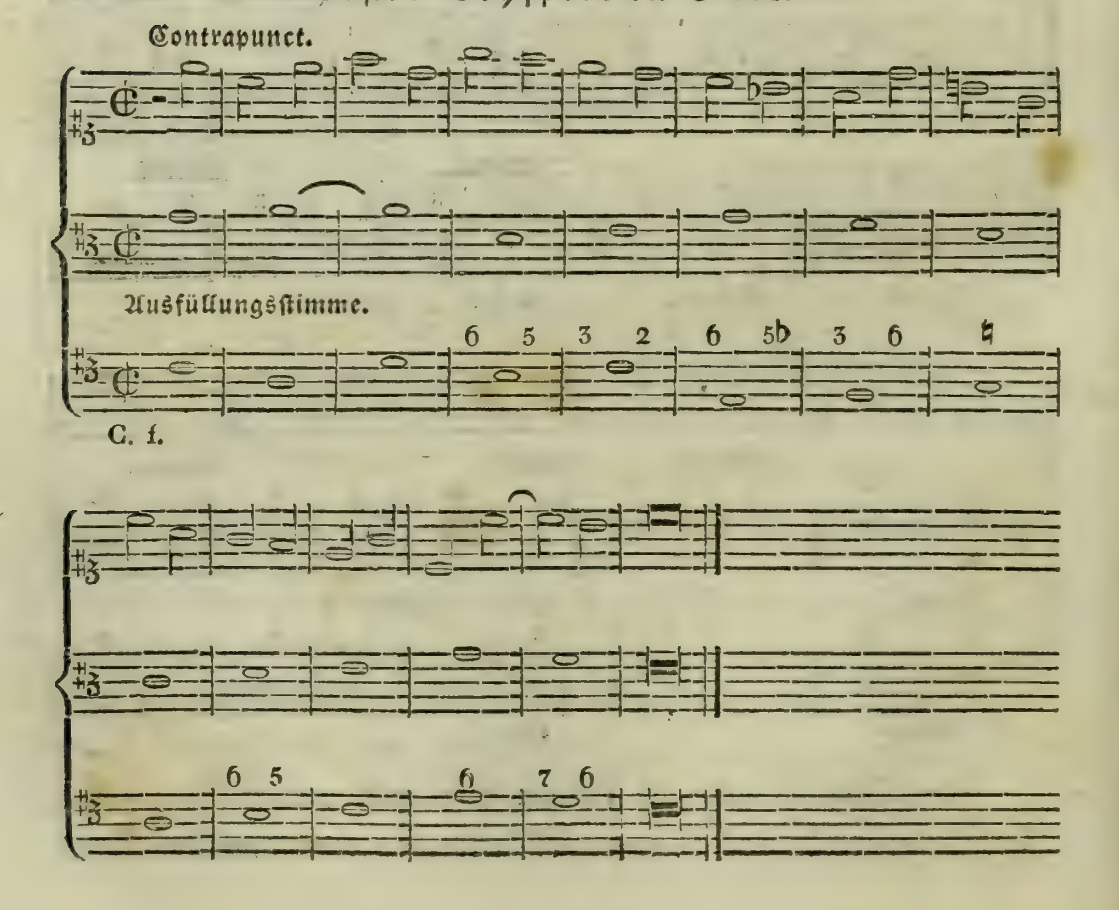
Der Discant und Alt können hier auch verwechselt werden. Alle Niederstreiche müssen einen vollkommenen oder unvollkommenen

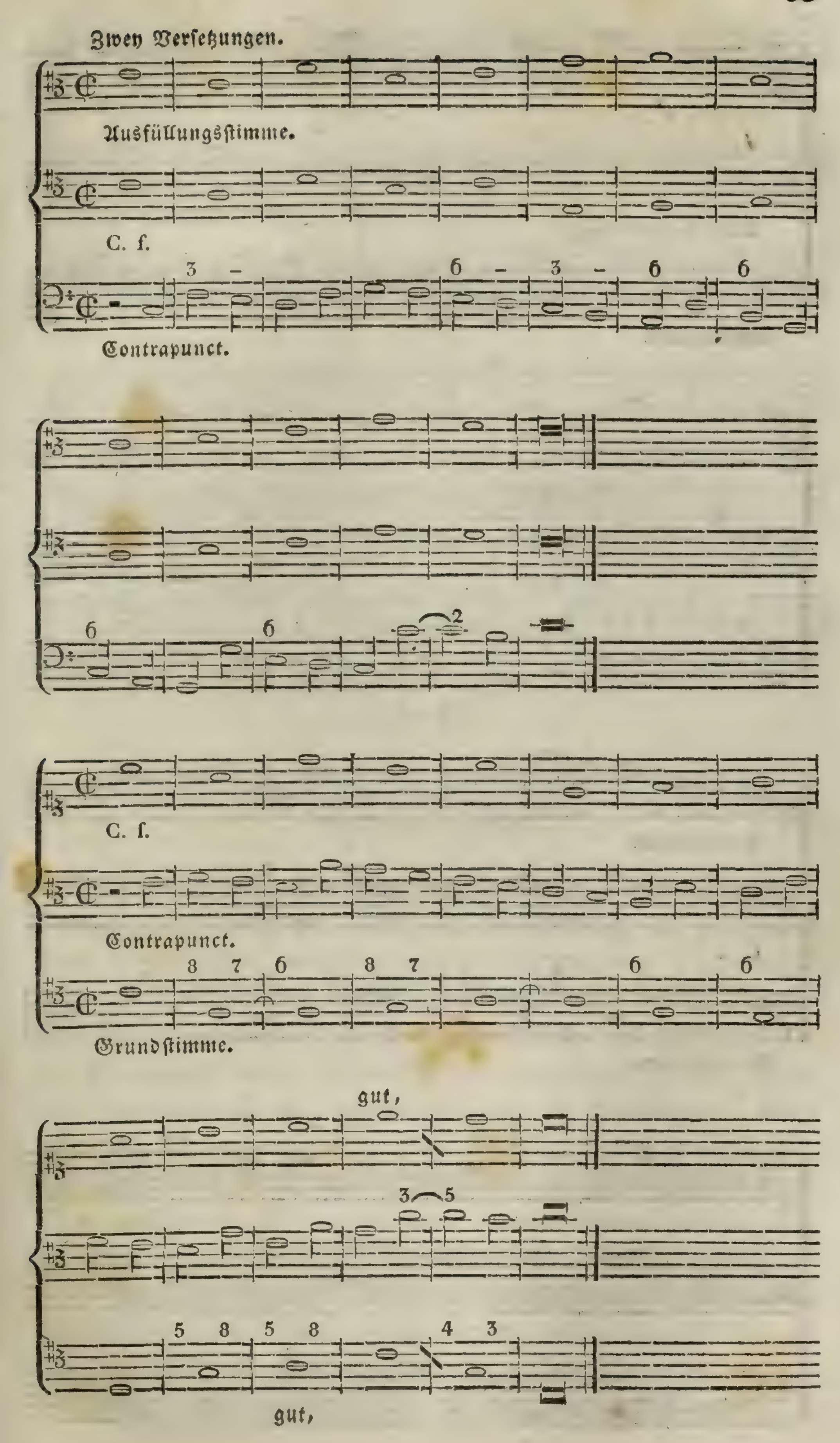
Accord, nähmlich $\begin{smallmatrix}6&8\\3&3\end{smallmatrix}$ | oder $\begin{smallmatrix}6&8\\3&6\end{smallmatrix}$ | oder $\begin{smallmatrix}3&6\\3&6\end{smallmatrix}$ || bekommen. Zwey vollkommene Consonanzen von gleicher Benennung sind hier in den äußersten Stimmen, vom Aufstreiche zum Niederstreiche, in der Gegenbewegung aus Noth erlaubt.

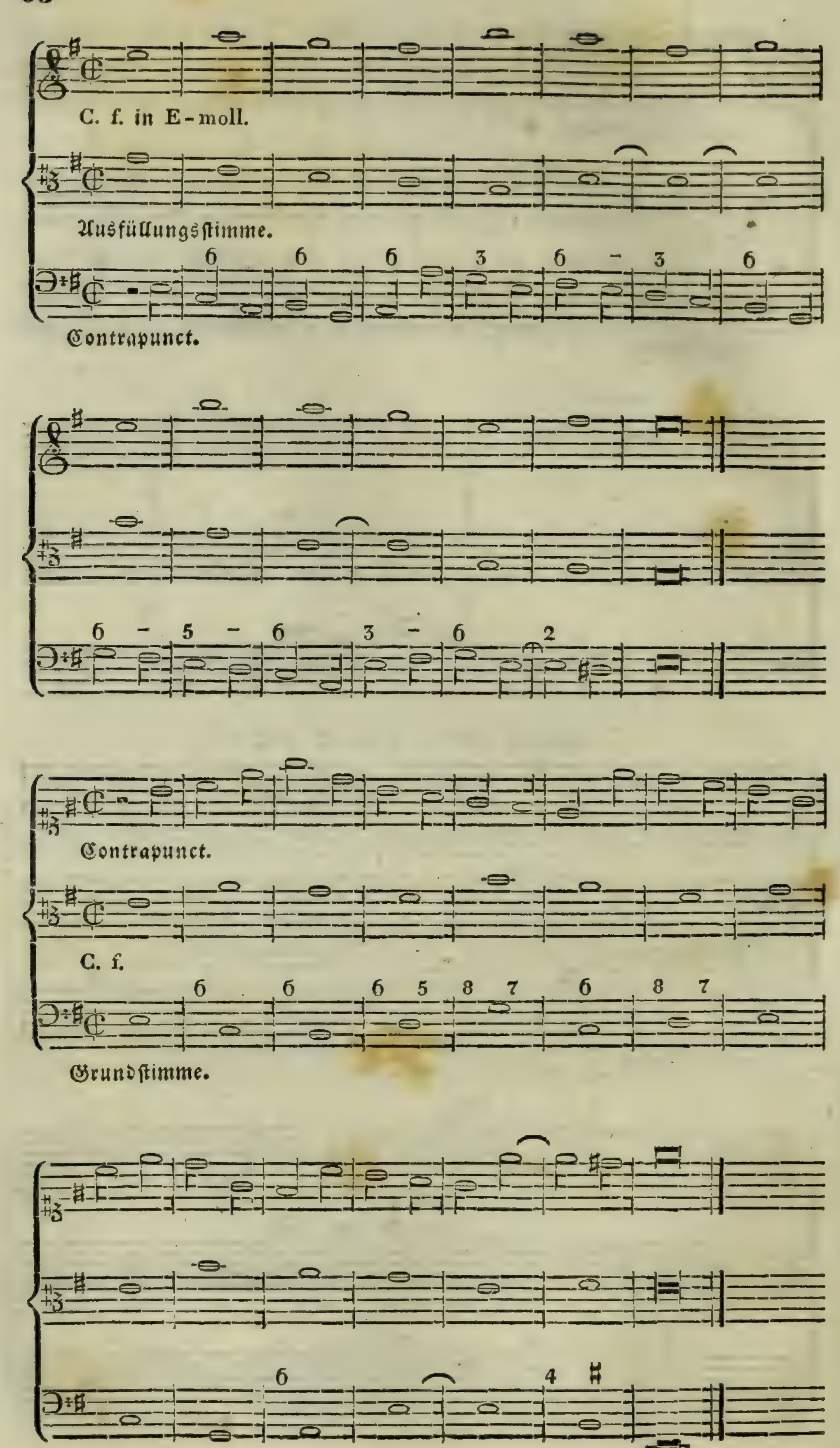
An den zwey Quinten, die Herr Fux in seinem letzten Beyspiele dieser nähmlichen Gattung in F vom achten bis zum neunten Tacte hinüber gemacht hat, findet man diese Ausnahme oder Licenz; siehe Nr. 1, welches sich im freyen Satze (wo sich eine jede Stimme bewegen darf wie und wann sie will) nach Nr. 2 verbessern läßt.

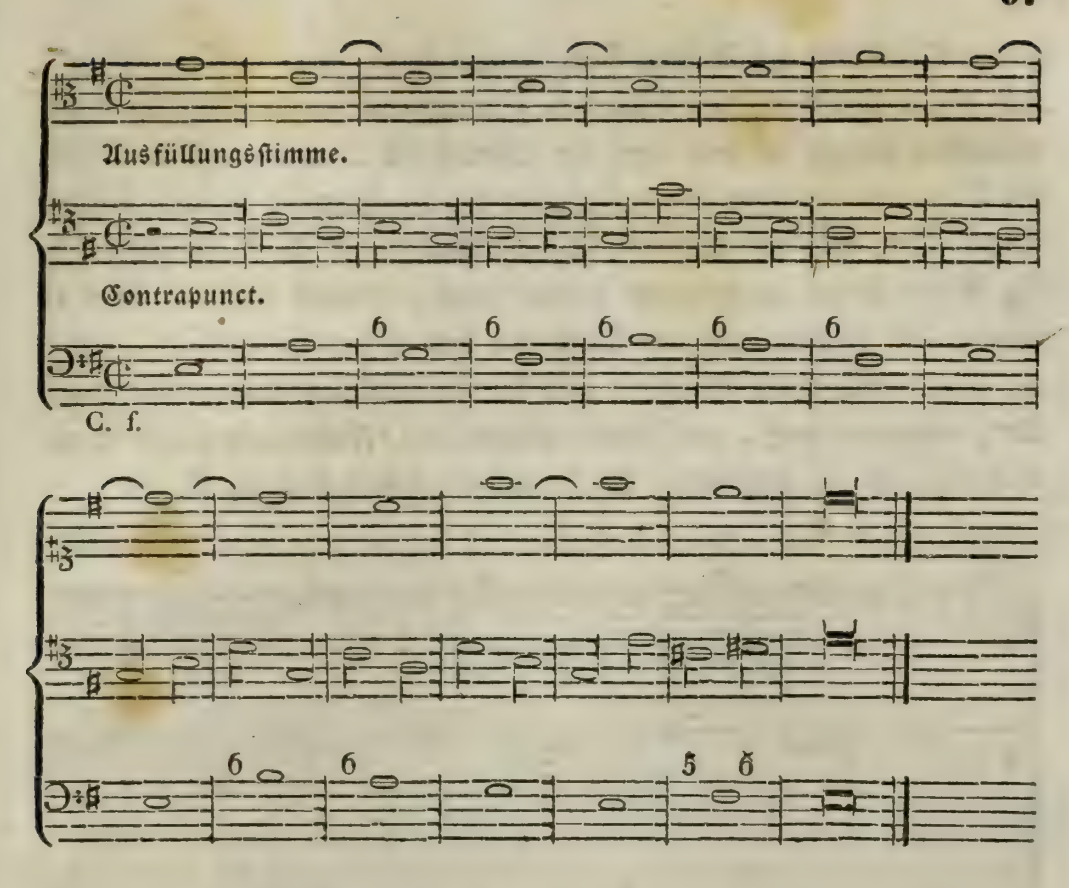


Erstes Beyspiel in C-dur.




Zwey Versetzungen.
Ausfüllungsstimme.
C. f.
Contrapunct.
C. f.
Contrapunct.
Grundstimme.
gut,
gut,


C. f. in E-moll.
Ausfüllungsstimme.
6 6 6 3 6 - 3 6
Contrapunct.
6 - 5 - 6 3 - 6 2
Contrapunct.
C. f.
6 6 6 5 8 7 6 8 7
Grundstimme.
6 4 ♯

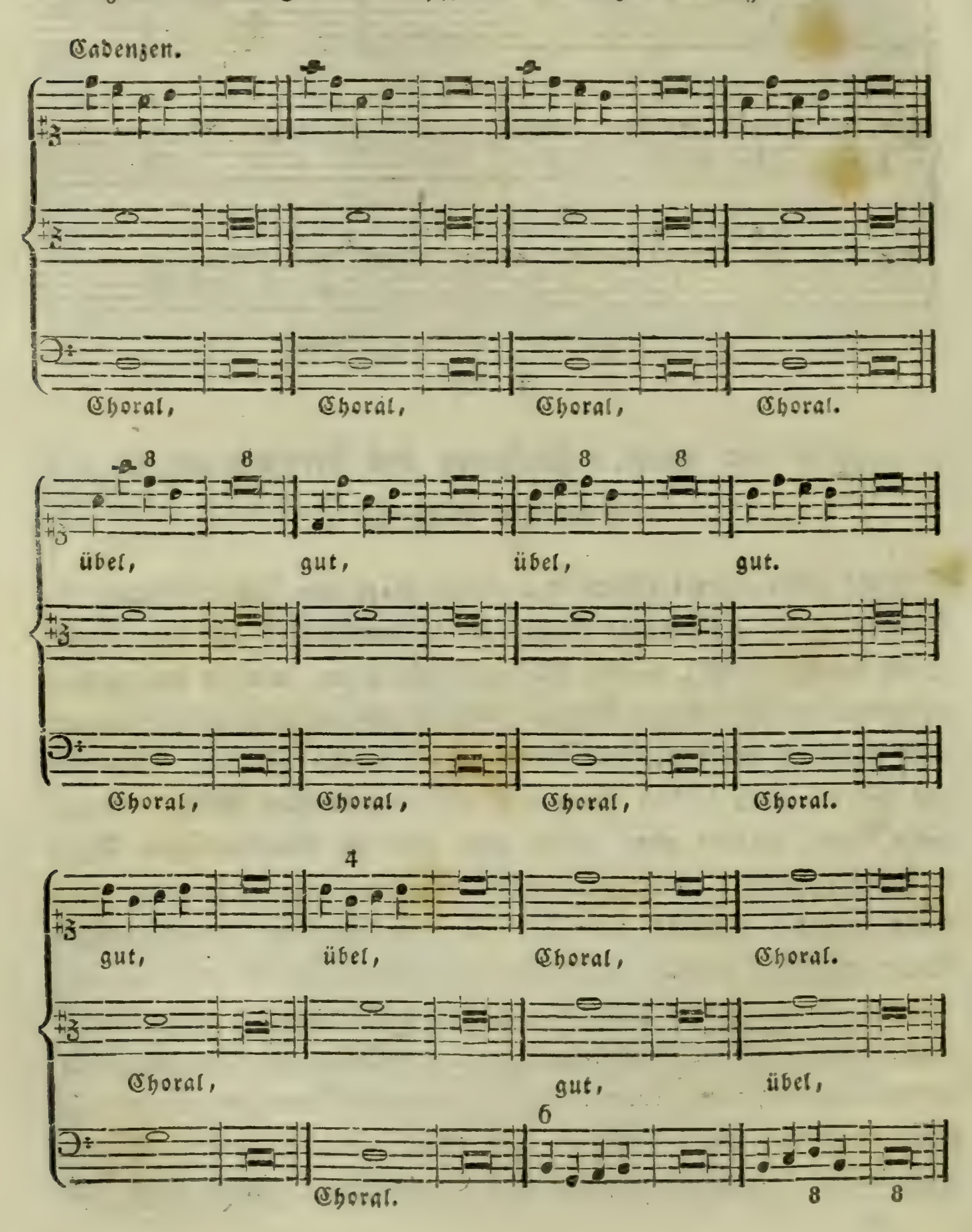


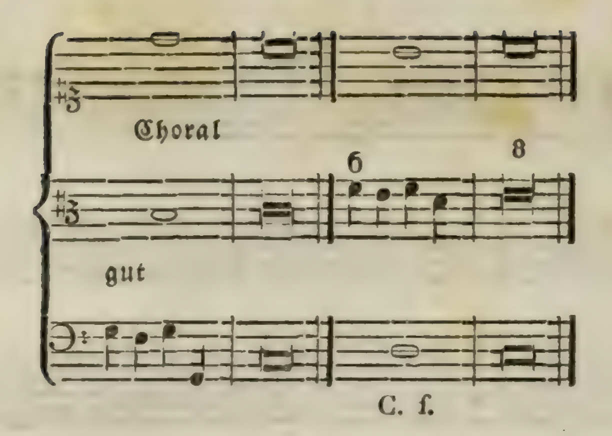
§. 15.

Von der dritten Gattung des dreystimmigen strengen Satzes.

Es ist bey dieser Gattung, welche über den festen Gesang 4, 6 oder 8 gleich geschwinde Noten im Contrapuncte bis zum letzten Tacte machen muß, wieder alles zu beobachten, was in den vorhergehenden dreystimmigen Sätzen schon abgehandelt wurde. Nur hat man wohl zu merken, daß mit einem Suspir, das nur einen halben Streich gilt, in den Contrapuncten angefangen werden könne; diese Contrapuncte aber haben hier und im vierstimmigen Satze nach dem Suspir, oder auch ohne Suspir, ihre erste Note nicht mehr mit der Quinte oder Octave (wie oben im zweystimmigen Satze geschehen mußte) anzufangen; sondern können auch die Terz nehmen, wenn in der Ausfüllungsstimme die Quinte, oder Octave liegt. Kurz, der vollkommene Accord, welchen alle Gattungen im ersten Tacte fordern, kann in drey= und mehrstimmigen Sätzen gestellt werden, wie es beliebt. Die letzte Note im vorletzten Tacte muß wieder, wenn der Choral in der untersten Stimme steht, die

große Sexte mit der kleinen Terz begleitet erhalten; hat der Grundton die aushaltende Dominante, so muß die große Terz im Contrapuncte herum laufen, weil der Choral die Quinte angibt. Wenn der Contrapunct aber unten gemacht wird, kann er in der kleinen Unter-Terz mit dem Choral, wozu noch in der Ausfüllungsstimme die kleine Sexte genommen werden muß, herum laufen; oder er nimmt die Dominante der Tonica, das ist des Hauptons, wozu der Choral die reine Quinte, und die Ausfüllungsstimme die große Terz erhalten muß, und macht daraus die bekannte laufende Baß-Cadenz, die in folgenden Beyspielen die letzte Cadenz ist.





Es versteht sich von selbst, daß diese Cadenzen des oberen Contrapunctes auch in der Mittelstimme angebracht werden können, wornach sodann die Ausfüllungsstimme die Oberstelle einnimmt.

C. f.

6

Contrapunct.

5 6 5 6- 6 6 3

Contrapunct.

C. f.

6

*

6
♭

♮

6

Contrapunct.

6 — 5♭

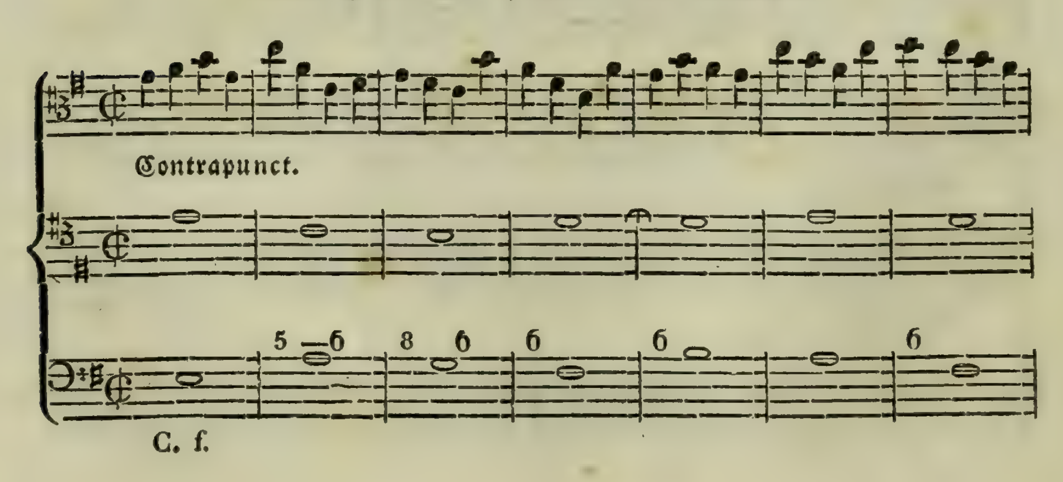
C. f.

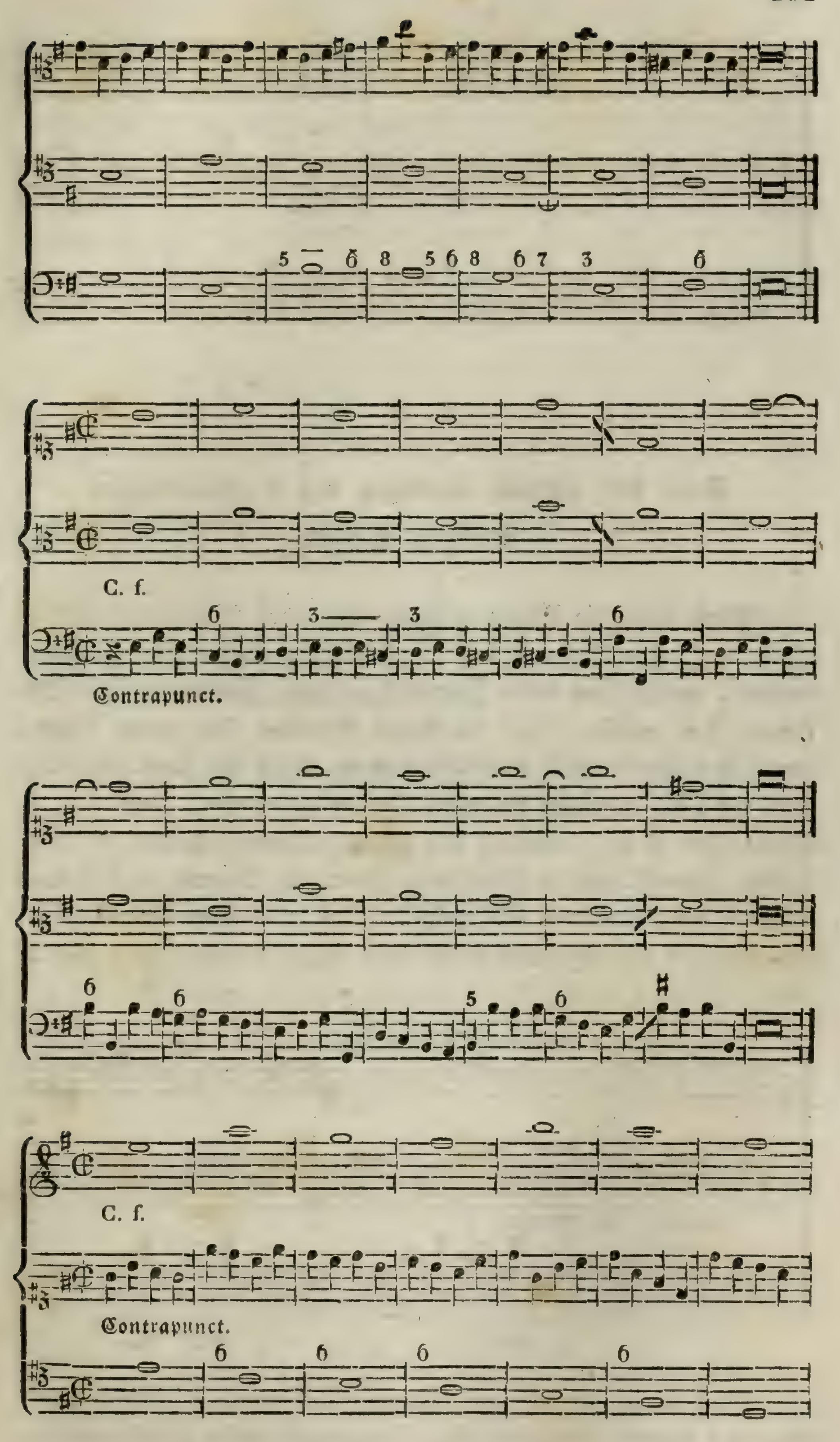
6

6

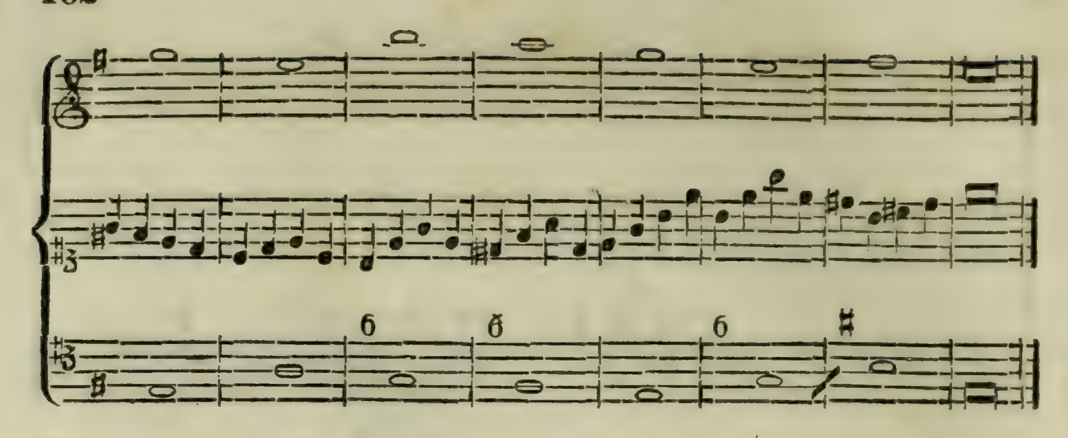
5—6

Zweytes Beyspiel in E-moll.
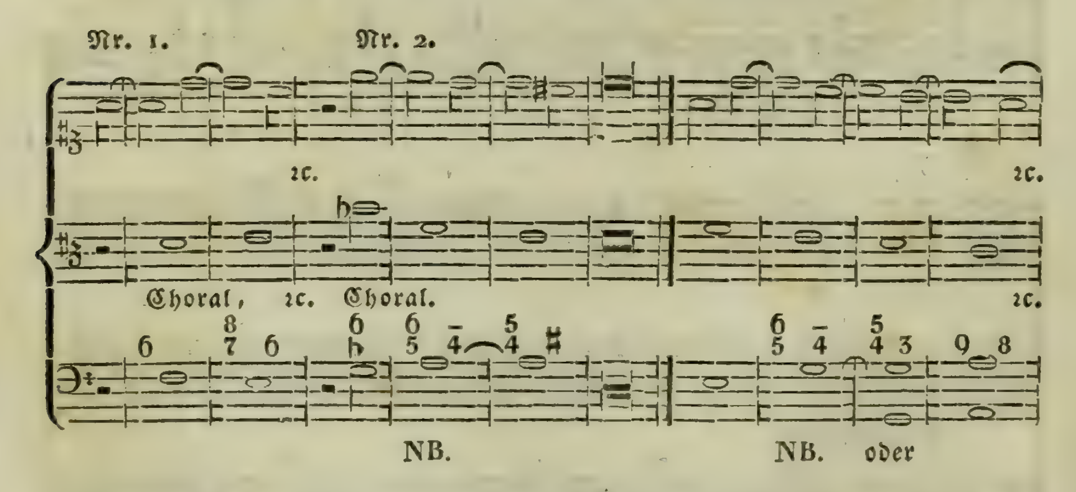




5
6
8
5
6
8
6
7
3
6
C. f.
6
3
3
6
Contrapunct.
6
6
5
6
C. f.
Contrapunct.
6
6
6
6



§. 16.

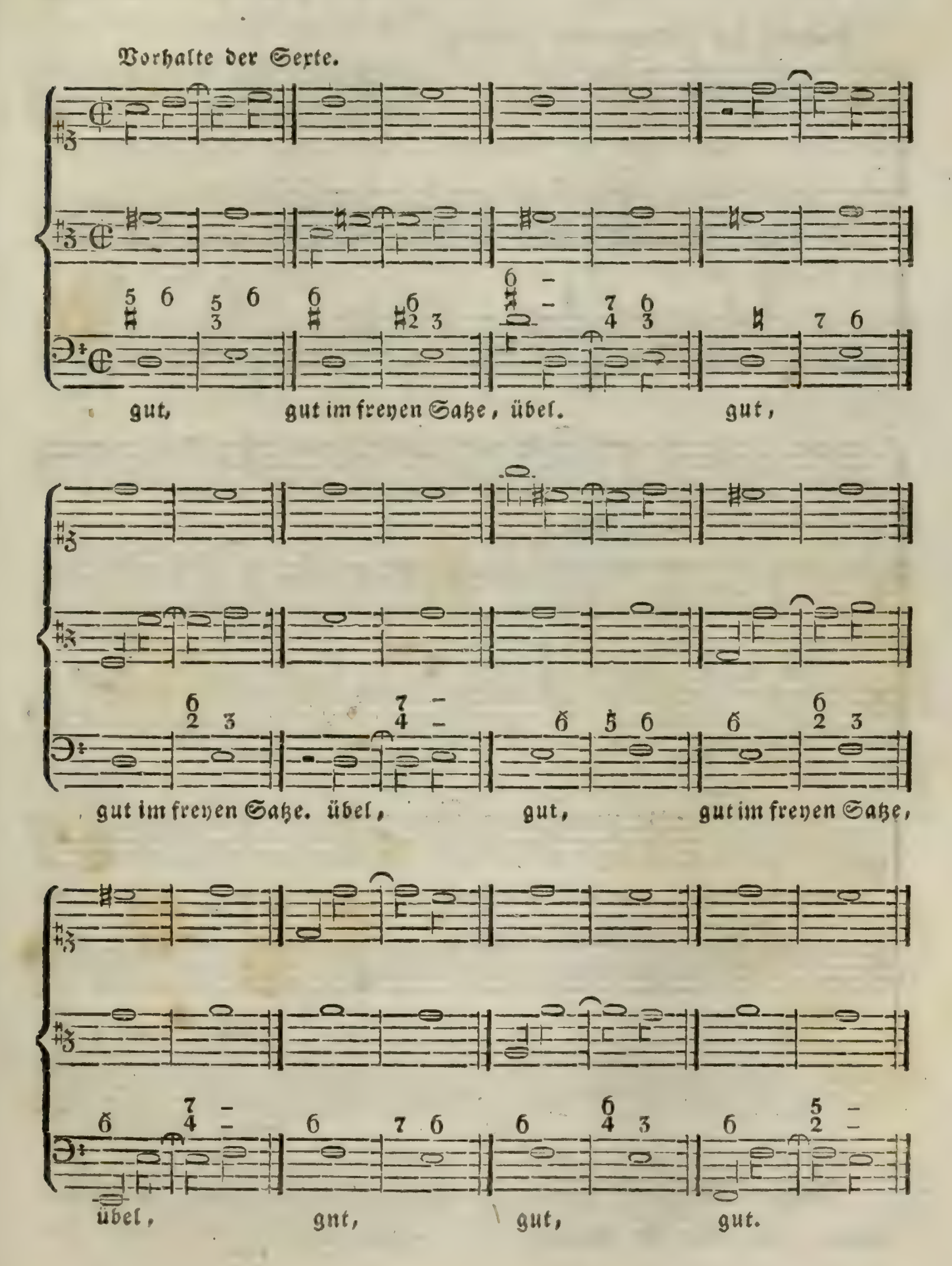
Von der vierten Gattung des dreystimmigen strengen Satzes.
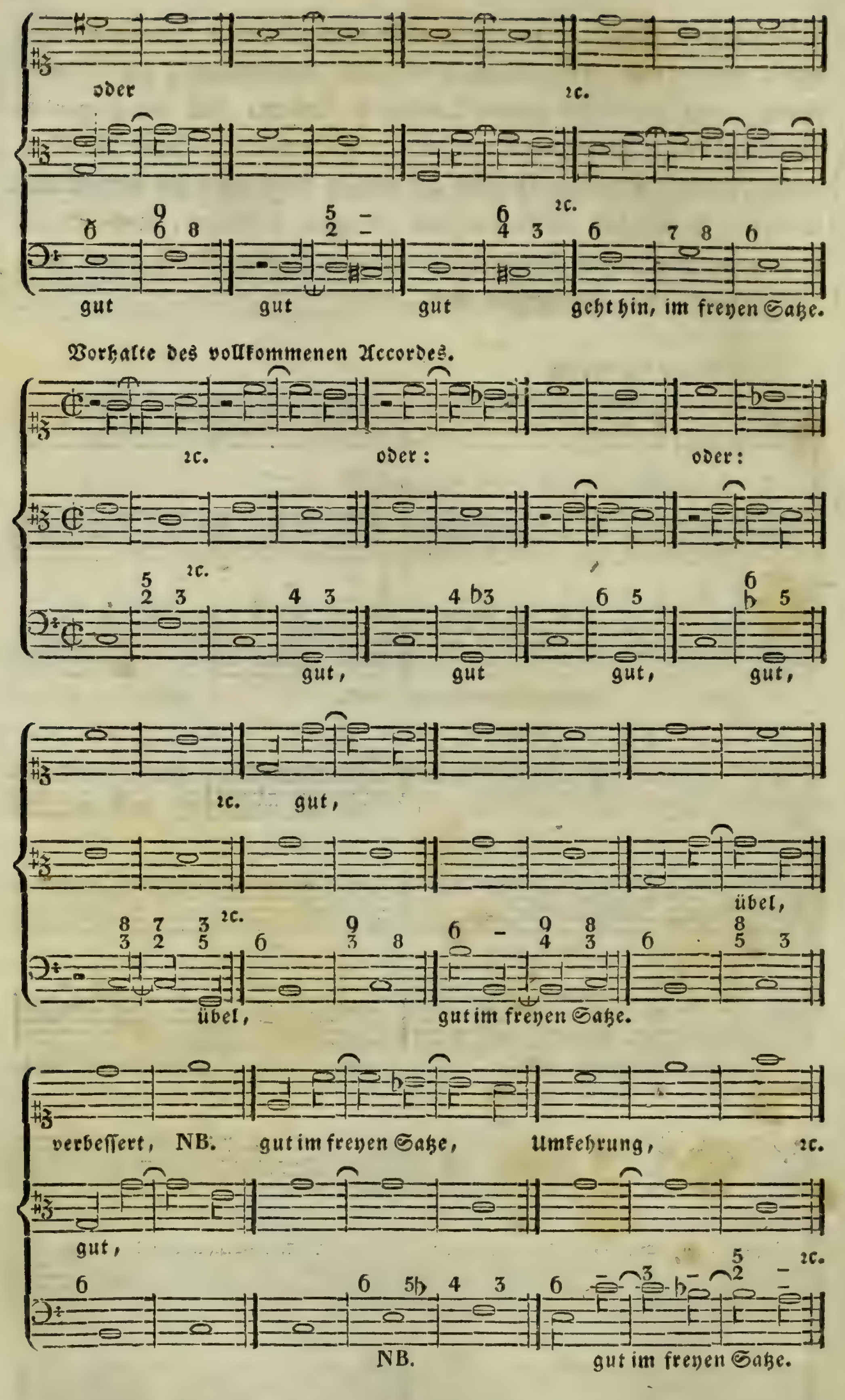
Diese heißt die Bindung (**Ligatura** oder **Syncope**); und es ist in der ersten Gattung des dreystimmigen Satzes schon gemeldet worden, welches das dritte Intervall zu jeder Consonanz oder Dissonanz seyn müsse. Nur die kleine Septime (die große selten, wenn sie nähmlich nicht das **Semitonium Modi** ist) kann aus Noth statt der Terz zuweilen die reine Octave bekommen, siehe Nr. 1. Deßgleichen ist hier erlaubt, den Quart-Sexten-Accord im Aufstreiche (obwohl alle Aufstreiche consonirende Accorde seyn sollen) anzubringen, aber nur als Auflösung des gebundenen Quint-Sexten-Accordes bey liegendem Basse oder Grundstimme; siehe Nr. 2.



Weil es in der vierten Gattung des strengen Satzes (aber nicht des freyen) durchaus eine Hauptregel bleibt, daß man die

Dissonanz=Bindungen im Aufstreiche oder in einem schlechten Tact=theile mit einem consonirenden Accorde vorbereiten, im Nieder=streiche oder in einem guten Tacttheile binden, und im folgenden Aufstreiche oder schlechten Tacttheile herab wieder in die nächste Con=sonanz auflösen müsse; so will ich einige Beyspiele des verzögerten Sexten= so wie des vollkommenen Accordes hersetzen, und überall anzeigen, welche im strengen, welche im freyen Satze, und wel=che nirgends zu gebrauchen sind.

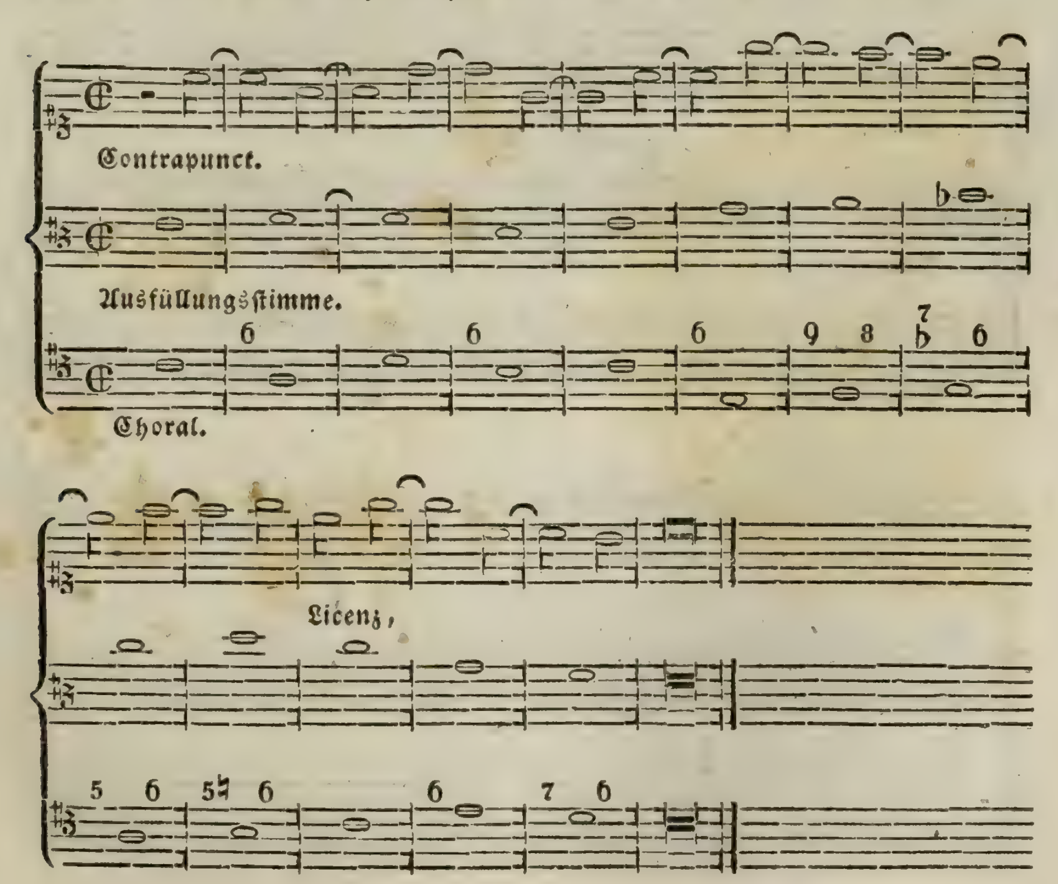


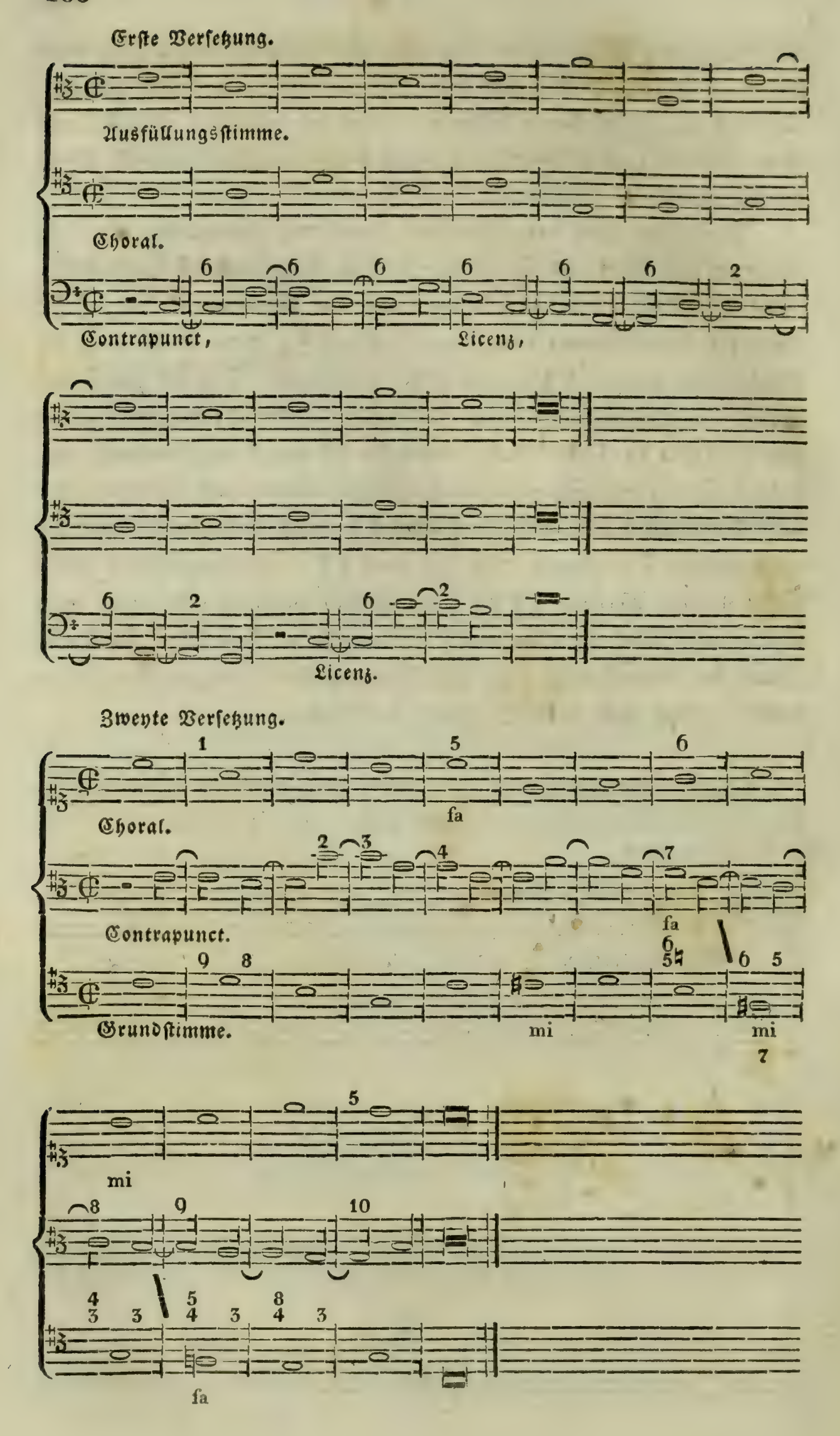


Diese Vorhalte, Verzögerungen, Aufhaltungen, Retardationes, wie man sie nennen will, gelten auch bey dem vier= und

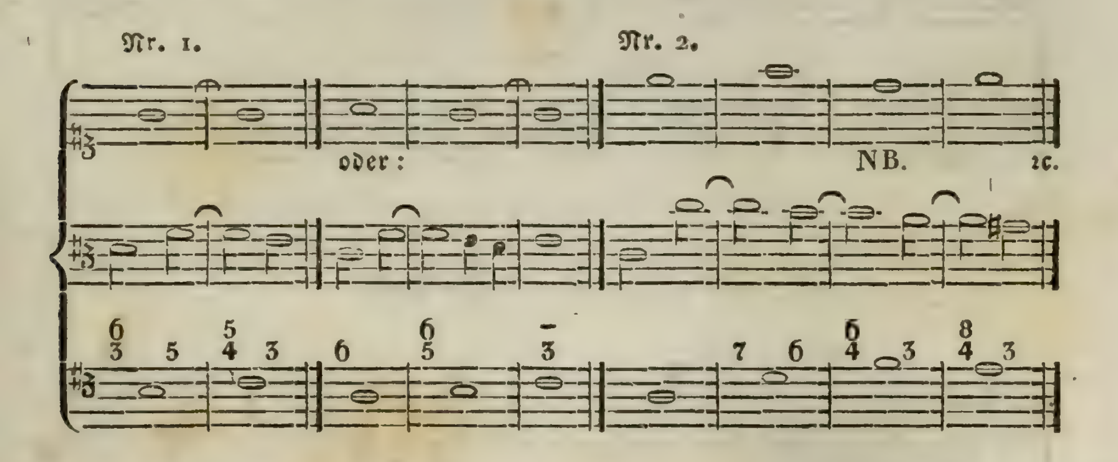
mehrstimmigen Satze; was hier gut oder übel ist, wird auch dort gut oder übel seyn. Übrigens wird hier abermals im Contrapuncte, nähmlich der gebundenen Stimme, mit einer halben Pause, um vom Auftact zum Niederstreich hinüber die vorschriftsmäßige Ligatur zu erhalten, angefangen.

Das Ende oder der letzte Tact kann drey Haupttöne oder die tonartmäßige Terz und die Octave haben. Der vorletzte Tact muß, wenn der Baß oder die Grundstimme die **Dominante** hat, $^{5}_{4}\,^{-}_{3}$; wenn die Grundstimme den Choral hat, $^{7}_{3}\,^{6}_{-}$; wenn diese aber die Bindungen macht, $^{4}_{2}\,^{5}_{3\flat}|$ oder $^{5}_{2}\,^{6}_{3}||$ bekommen. Die übrigen Tacte können im Niederstreiche eine Consonanz- oder Dissonanz-Ligatur (welche letzteren besser sind, wenn sie oft angebracht werden) enthalten. Der Aufstreich aber muß allezeit einen vollkommenen oder unvollkommenen Dreyklang, $^{5}_{3}$ oder $^{6}_{3}$, oder einen consonirenden verdoppelten Zweyklang, als $^{8}_{3}\,^{8}_{6}$ oder $^{3}_{3}\,^{6}_{6}$, oder wenigstens einen dieser leeren Accorde $^{5}_{1}\,^{5}_{5}\,^{8}_{5}\,^{8}_{8}\,^{6}_{1}$ zu Gehör bringen. Es kann auch wieder aus Noth in manchem Tacte eine freye Note oder eine halbe Pause im Niederstreiche statt der Bindung im Contrapuncte gesetzt werden. Hier sind drey Beyspiele in **C-dur**.




Erste Versetzung.
Ausfüllungsstimme.
Choral.
Contrapunct,
Licenz,
Licenz.
Zweyte Versetzung.
Choral.
Contrapunct.
Grundstimme.
fa
mi

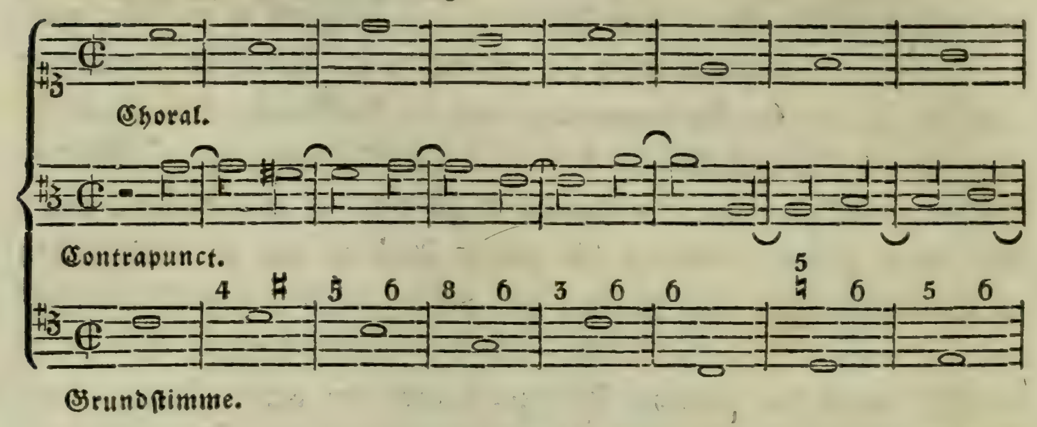
Im letzten Beyspiele sind zehn Fehler. Der erste ist die Quinte **A** im zweyten Tact statt der Terz **F** bey der erniedrigten None. Den zweyten macht der große Sexten-Sprung von **D** ins **H** im Alt, welcher deßwegen verbothen wird, weil die springende dieser zwey Noten die empfindliche Note (**Nota sensibilis**) des Hauptons, und ohne Begleitung der Instrumente schwer zu singen und zu treffen ist. Die übrigen großen Sexten-Sprünge sind in unseren Zeiten alle erlaubt. Der dritte Fehler ist das folgende **H** im Alt, weil dadurch die empfindliche Note des folgenden **C**-Accordes verdoppelt worden ist, welche Verdoppelung nur im Aufstreiche erlaubt wird. Der vierte ist die Quinte **G** des Altes im Niederstreiche des fünften Tactes, weil sie, mit der Octave begleitet, zu leer klingt, und, wie schon gesagt worden, die leeren Accorde nur in Aufstreichen zu gebrauchen sind. Der fünfte: das **Mi contra Fa**, vom Discant-**C** des fünften Tactes in das Tenor-**Cis** des sechsten Tactes. Der sechste entsteht durch den Quint-Sexten-Accord im achten Tacte, weil die Quinte vermindert, und kein vollkommener **C**-Accord im Aufstreiche oder im folgenden Tacte darauf folgt. Im freyen Satze müßte dieser Quint-Sexten-Accord in den vollkommenen Dreyklang natürlicher Weise (**senza Inganno**, ohne Betrug) auf folgende Art aufgelöst werden: Nr. **1.**
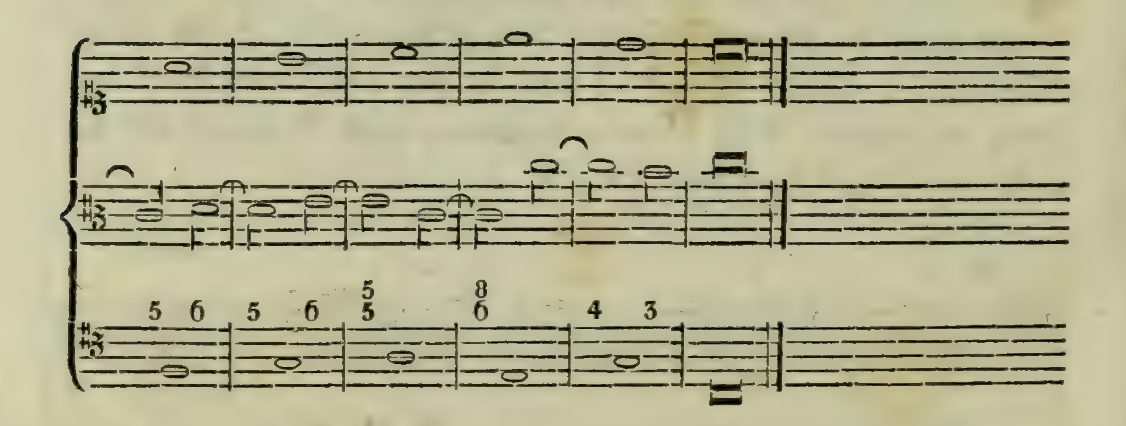


Der siebente Fehler ist der unharmonische Querstand von dem nähmlichen **F** des Altes zum **Fis** des Tenors im folgenden neunten Tacte. Der achte: die Quart-Ligatur zu der nothwendigen Terz $\frac{H}{G}$ im zehnten Tacte. Der neunte Fehler ist wieder ein unharmonischer Querstand im zehnten und eilften Tacte $\frac{H}{F}$ im Discant und Alt mit dem Tenor; diese übermäßige Quart-Ligatur **H** kann im dreystim-
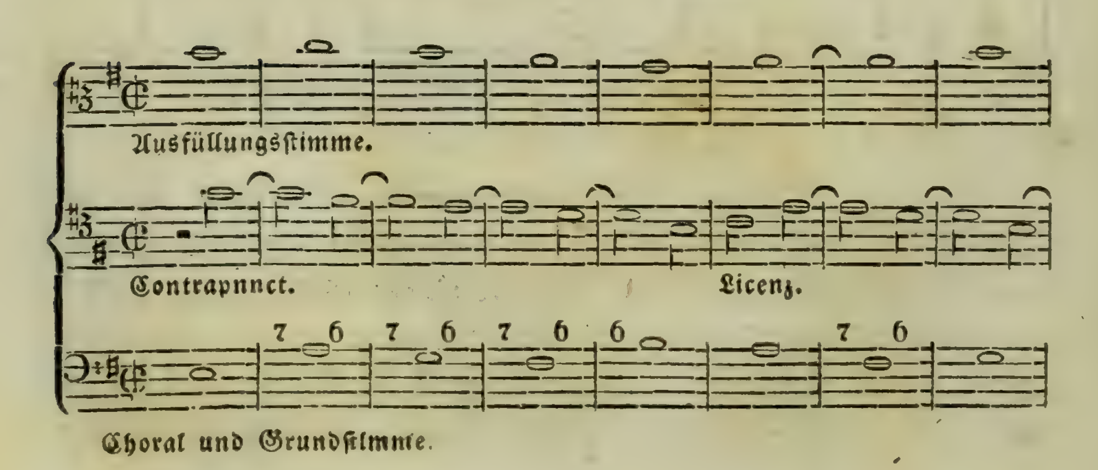
migen Satze auch nur mit der natürlichen großen Sexte D angebracht werden, wenn dieses H von der Tonart des A-moll und nicht des C-dur herstammt, wie bey Nr. 2 hier oben zu sehen ist. Den zehnten endlich verursacht der gebundene Einklang im vorletzten Tacte, weil daselbst die Quart-Ligatur 4 3 seyn muß.

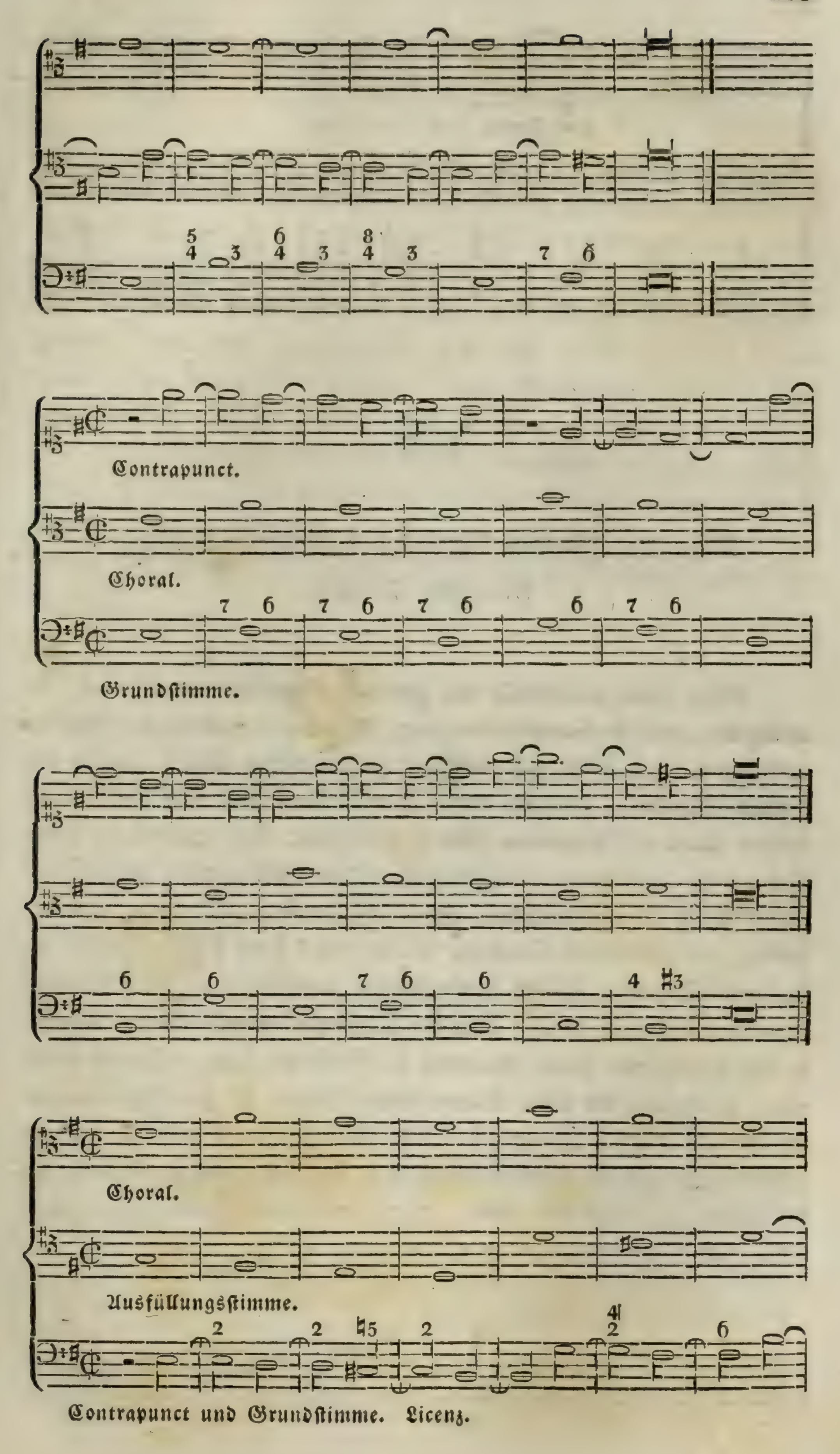
Man sehe die Verbesserung.

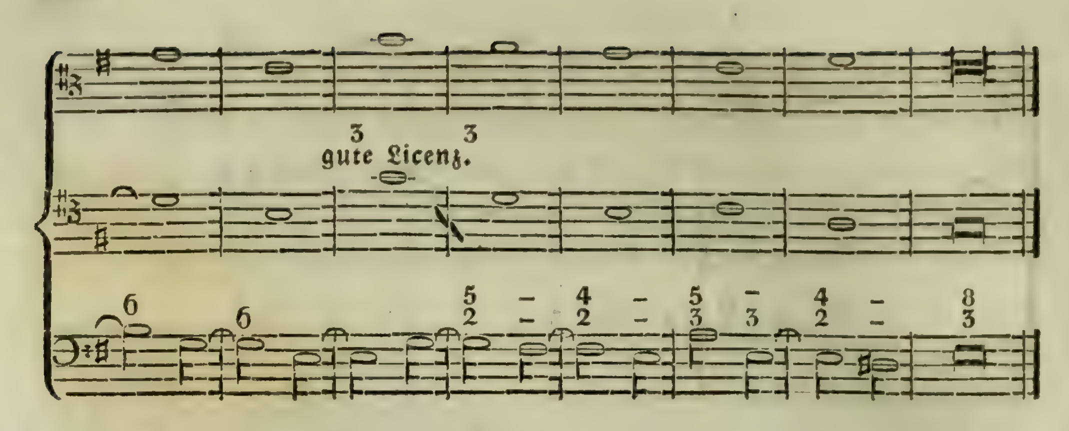




Beyspiele in E-moll.



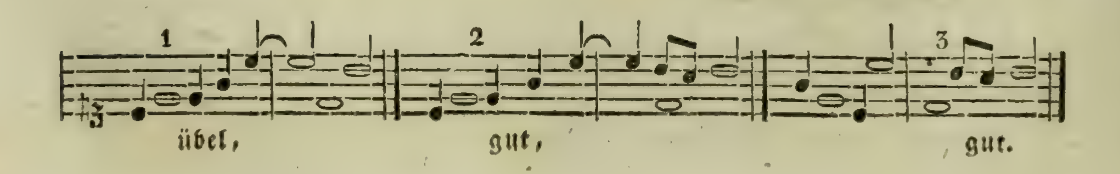

Contrapunct.
Choral.
Grundstimme.
Choral.
Ausfüllungsstimme.
Contrapunct und Grundstimme. Licenz.

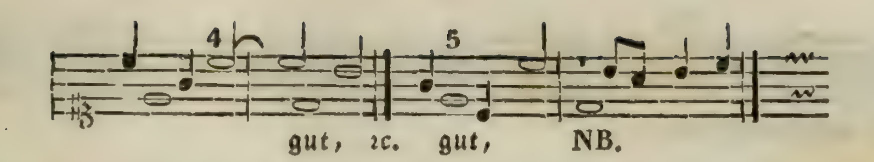


§. 17.

Von der fünften Gattung des dreystimmigen strengen Satzes.

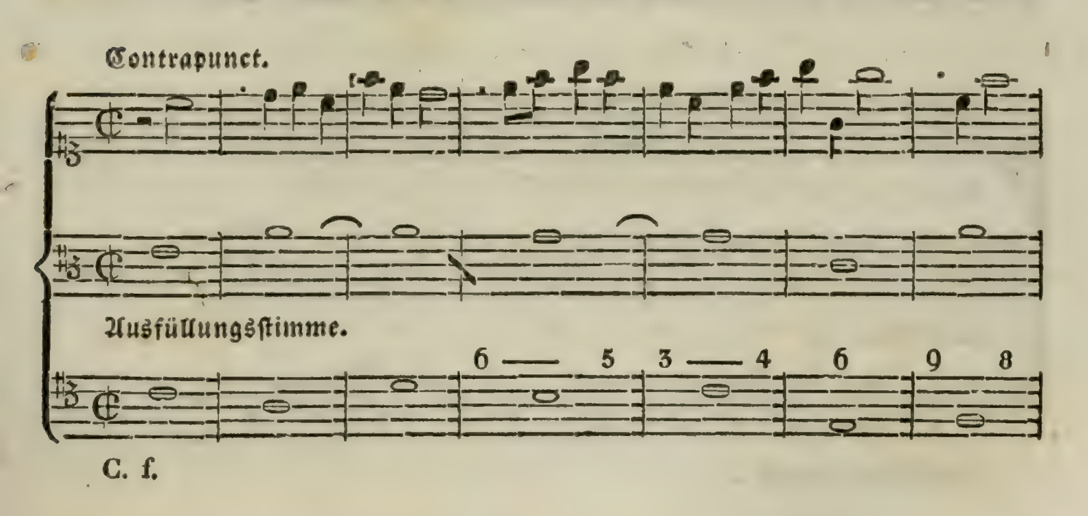
Diese wird abermahls der zierliche Contrapunct genannt, in welchem man die vorher gehenden drey Gattungen zugleich wechselweise anbringen, und auch noch ein Paar geschwindere Noten, als in der dritten Gattung, machen darf. Der Anfang und das Ende muß wieder einen vollkommenen Accord enthalten. Die Quinte am Ende bleibt noch verbothen. Der vorletzte Tact bekömmt in der Mittel- und auch in der Oberstimme, wenn der Contrapunct darin sich befindet, die gebundene Quarte, in die große Terz $^{5}_{4}\,^{-}_{3}$, oder die gebundene Septime in die große Sexte aufgelößt, $^{7}_{\flat 3}\,^{6}_{-}$. Wenn der Contrapunct aber in die unterste Stimme verlegt wird, begehrt er die gebundene große Secunde in die kleine Terz aufwärts resolvirt, zu welcher die reine Quarte oder Quinte in der Ausfüllungsstimme als drittes Intervall dient. Bindungen, wo die Ligatur selbst länger als die Vorbereitung ist, sind stets fehlerhaft und gesangwidrig; umgekehrt aber, oder, wo beyde gleich lang erscheinen, sind selbe immerdar zu gebrauchen; z. B.

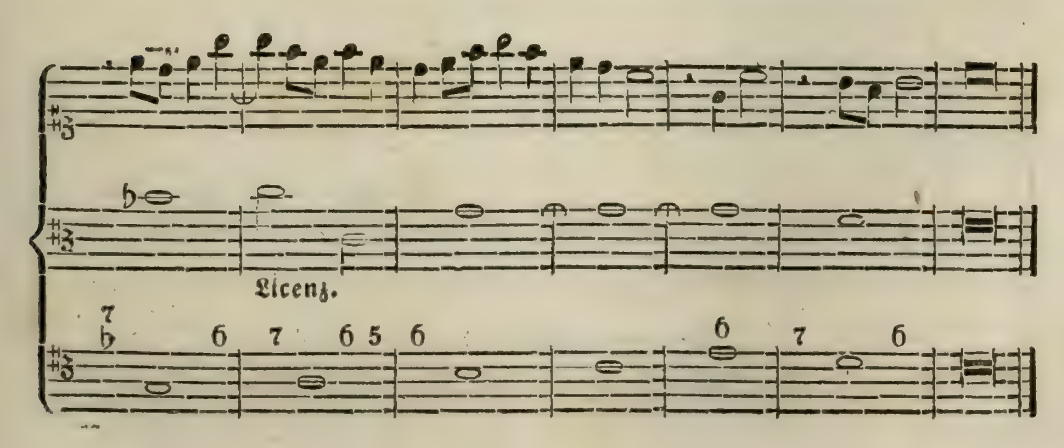


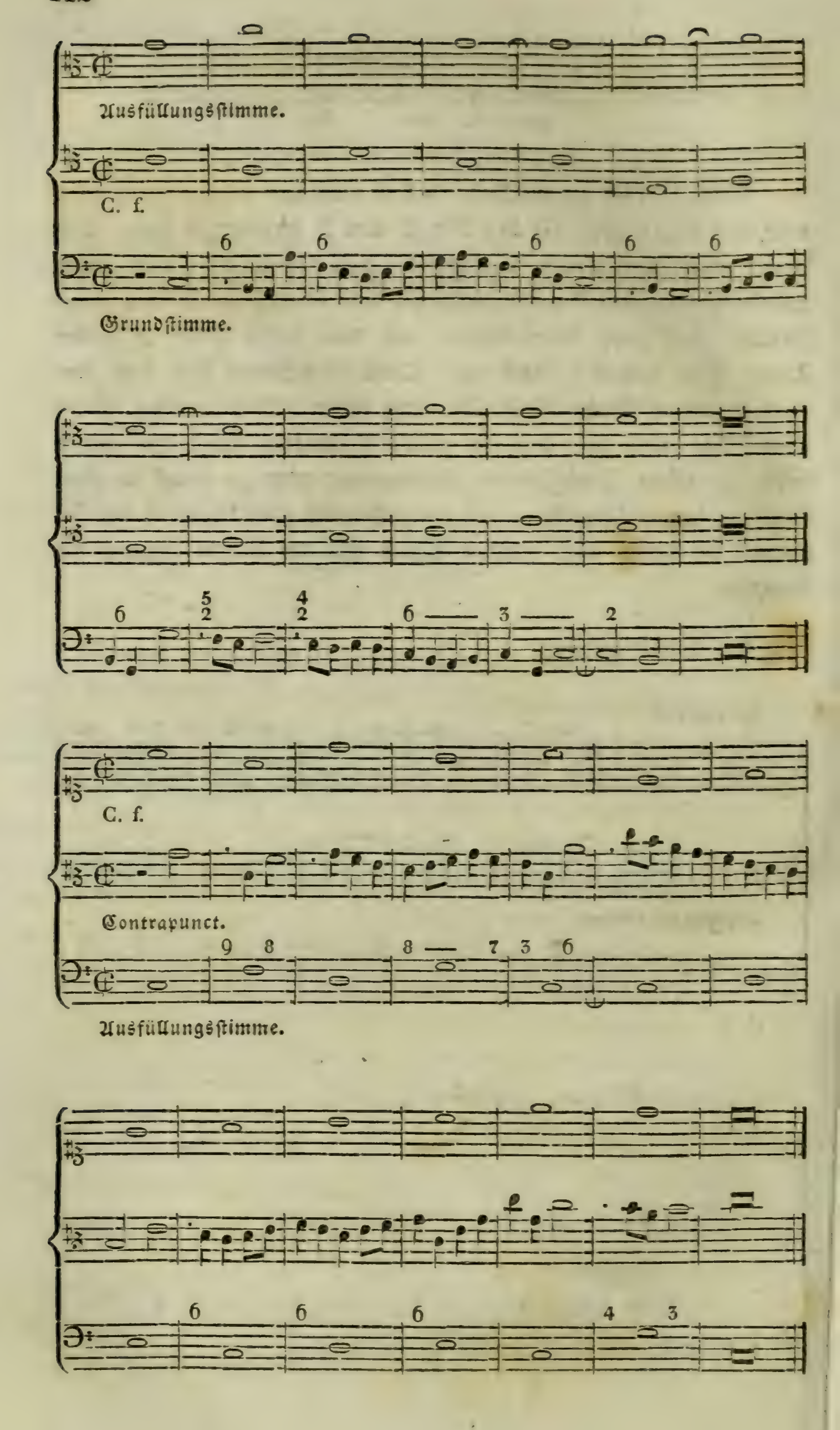


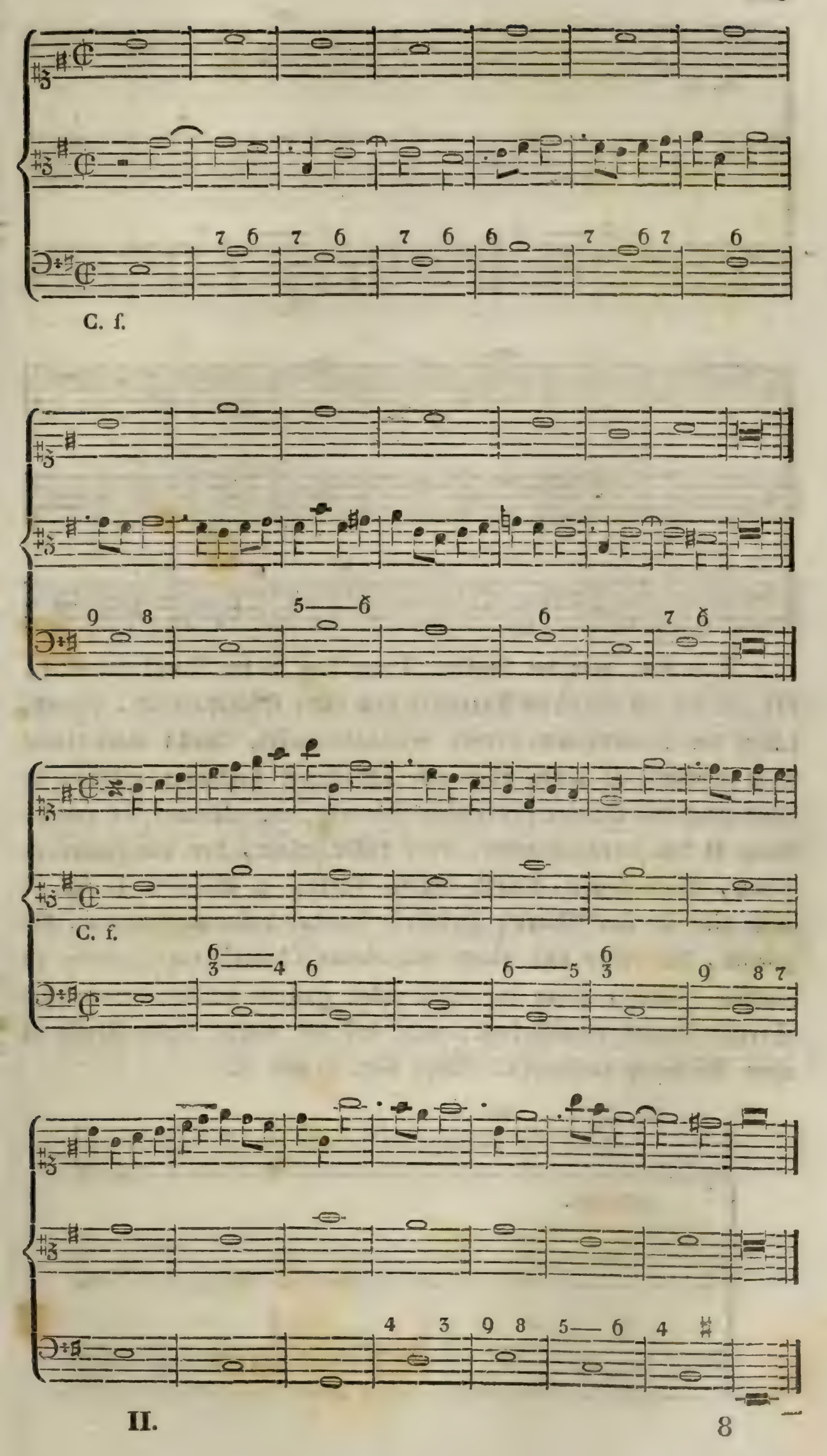
Noch ist hier zu merken, daß es nicht gut wäre, wenn man nach den Ligaturen, die bey Nr. 2 und 3 angebracht sind, nicht weiter mit Viertelnoten fortschreitet, wie bey Nr. 5, oder wenn man nicht noch eine Ligatur anbringt, weil es auch einem Einschnitte gleicht, wie zwey Viertelnoten und eine halbe Note in einem Tacte ohne folgende Bindung. Diese Einschnitte sind bey dem zweystimmigen Satze dieser Gattung schon erklärt worden. Übrigens pflegt man hier auf ein volles Tricinium nebst dem reinen Satze zu sehen. Auch soll der Contrapunct nicht zu lange in einer Gattung herum schweifen, vor der ersten bis zum letzten Tacte sich hüten, die vierte aber meisten Theils mit der kurzen Ligatur gebrauchen.

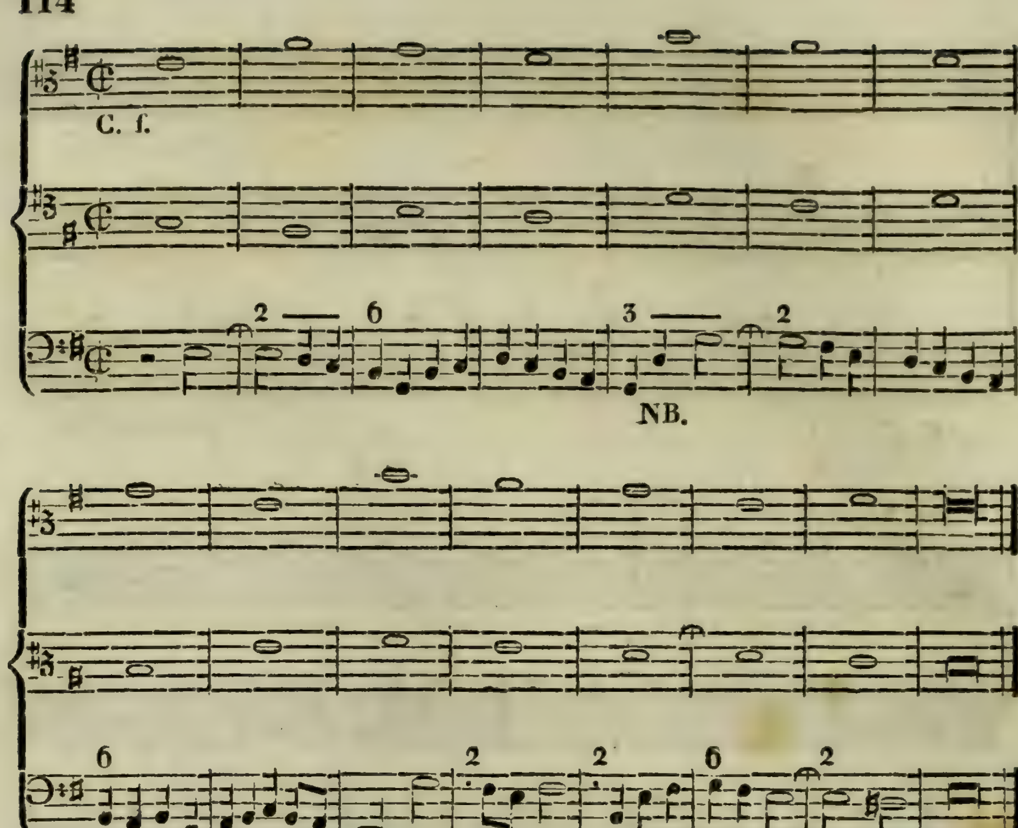
Hier sind Beyspiele.



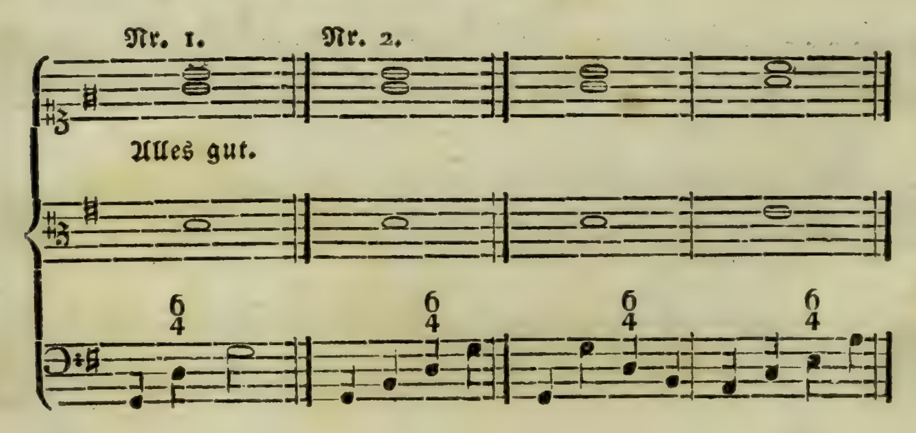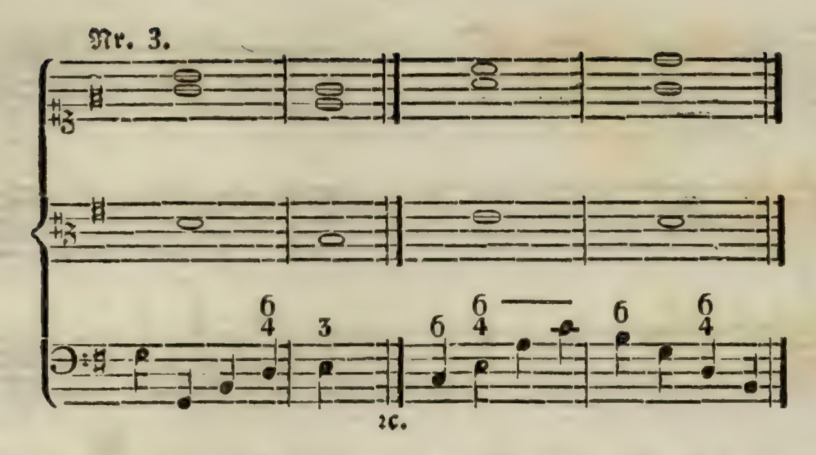



Ausfüllungsstimme.
C. f.
6 6 6 6 6
Grundstimme.
6 5 2 4 2 6 — 3 — 2
C. f.
Contrapunct.
9 8 8 — 7 3 6
Ausfüllungsstimme.
6 6 6 4 3


7 6 7 6 7 6 6 7 6 7 6
C. f.
9 8 5 6 6 7 6
C. f.
6 3 4 6 6 5 6 3 9 8 7
4 3 9 8 5 6 4



Das NB. hier im fünften Tacte bey D im Basse bedeutet, daß es als ein schlechtes Tactglied gar nicht fehlerhaft sey, obwohl dabey der Quartsexten-Accord verstanden wird. Wenn man diesen Tact vierstimmig setzen oder mit der Orgel begleiten müßte, so käme noch die Octave zur ersten Note G, wo alsdann die zweyte Note D den durchgehenden, oder besser gesagt, den durchgesprungenen, Quartsexten-Accord richtig hätte, z. B. Nr. 1. Es ist auch hier in vier Noten, gleichwie bey der dritten Gattung, die zweyte, die dritte und vierte mit einem Quartsexten-Accorde zu machen erlaubt, wenn der Baß einen ganzen vollkommenen oder Sexten-Accord durchspringt; nur auf der ersten Note bleibt es ohne Bindung verbothen. Siehe Nr. 2 und 3.





Nun folgen die nähmlichen zwey Chorale, in Tripel-Tacten über alle fünf Gattungen verfertigt.

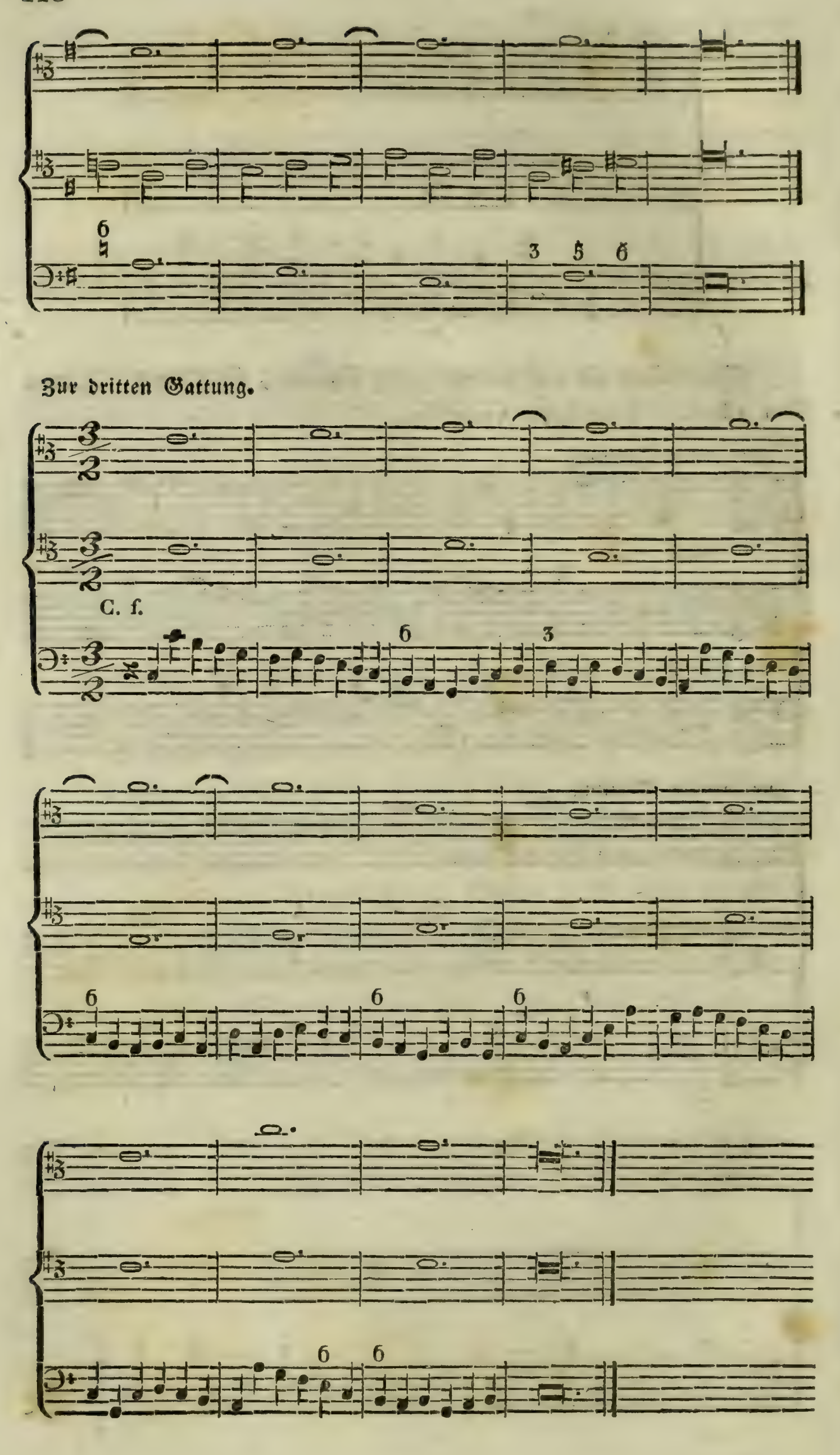
Zur ersten Gattung.

C. f.

Zur zweyten Gattung.

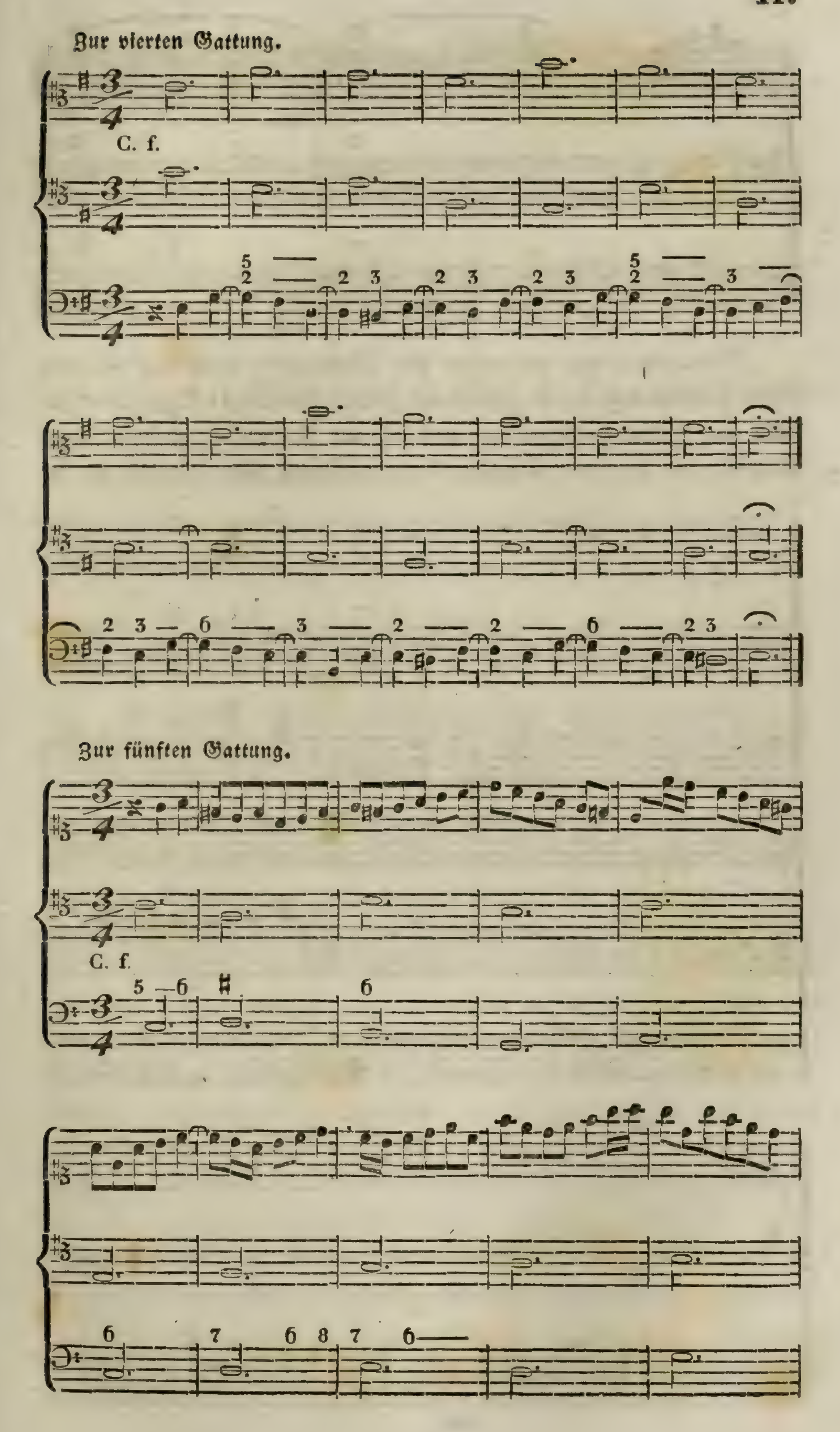
C. f.

*

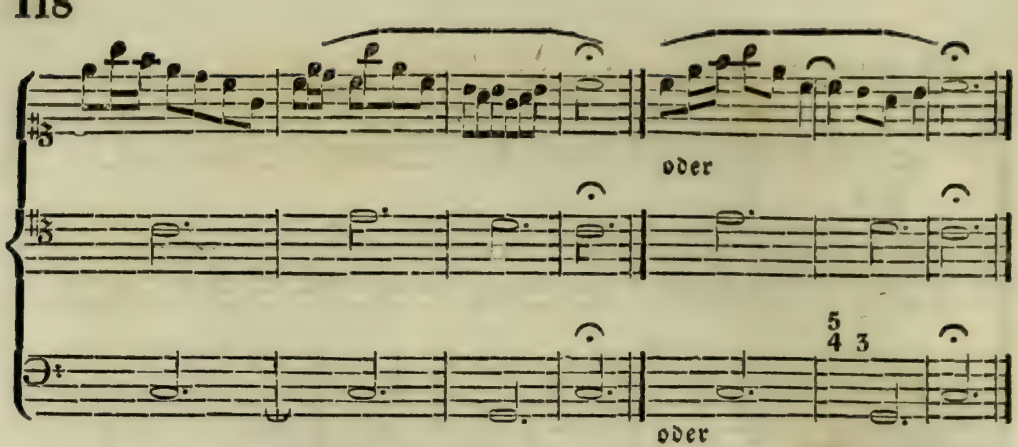


6
3 5 6
Zur dritten Gattung.
C. f.
6
3
6
6
6
6
6

Zur vierten Gattung.



Zur fünften Gattung.
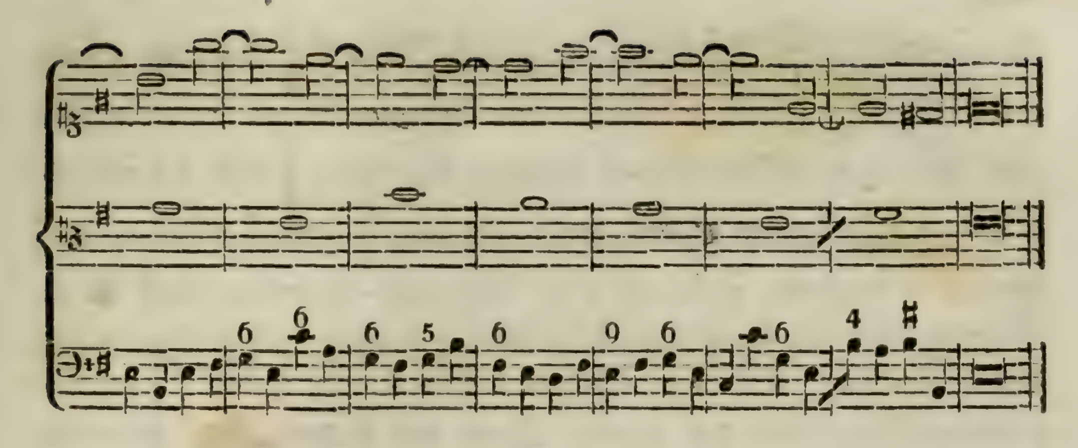


Wenn man von den ersten vier Gattungen zwey zugleich über einen Choral macht, so gehört ein solches künstliches Beyspiel ebenfalls zur fünften Gattung, und ist ein Vorgeschmack des freyen Satzes, wo in jeder Stimme andere Noten seyn dürfen; z. B.

C. f.

C. f.

NB.



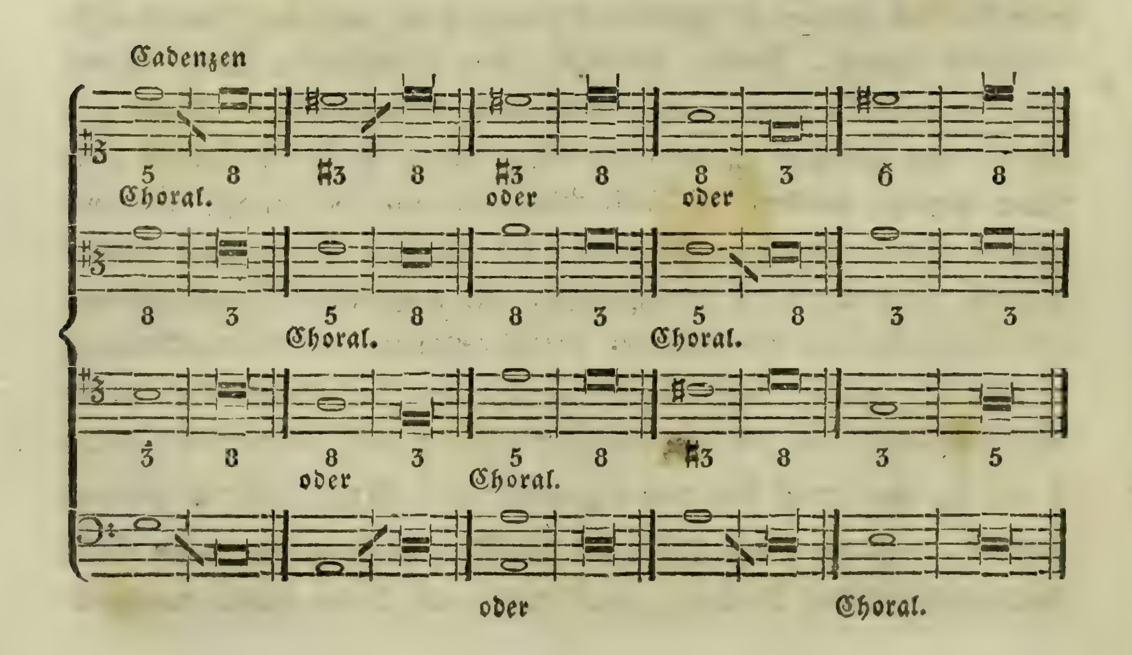
Das NB. bey A im Basse bedeutet, daß es kein Fehler sey, die wesentliche Septime im Durchgange anzubringen; man findet sie bey guten Meistern dieser Zeit sehr oft.

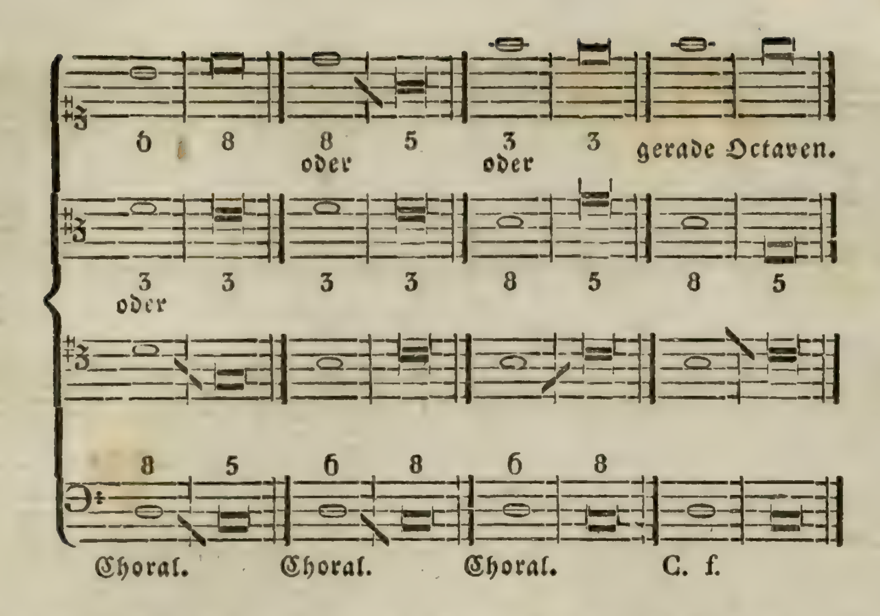
§. 18.

Von der ersten Gattung des vierstimmigen strengen Satzes.

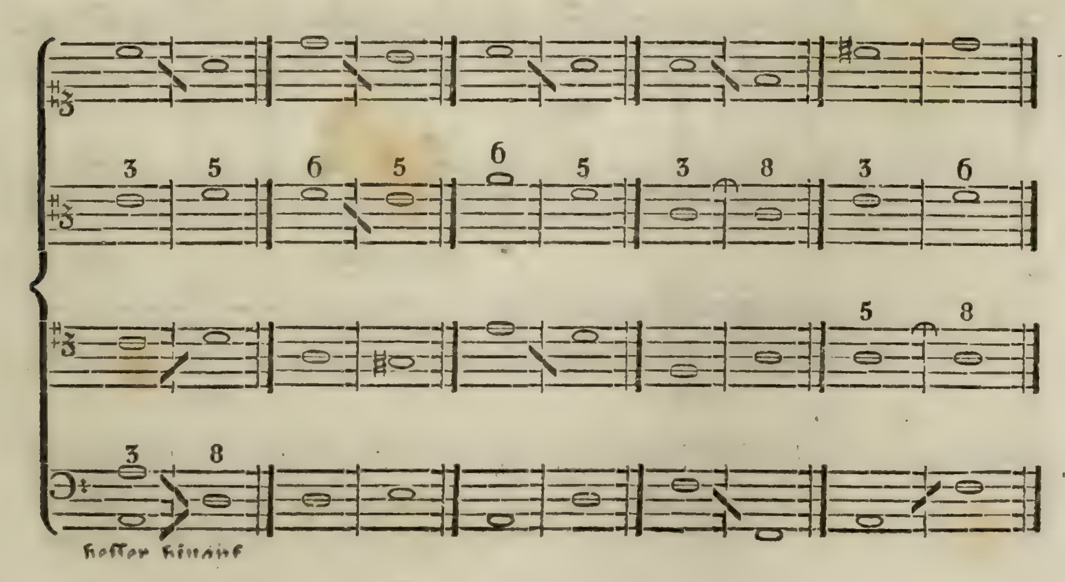
Diese führt ebenfalls, wie in der 2= und 3stimmigen Schreibart, die Benennung: nota contra notam. Die Noten, welche mit dem Cantus firmus in gleicher Geltung seyn müssen, können nach Belieben ganze, halbe, Viertel= oder Achtelnoten seyn. Wenn also im zwey=, drey=, vier= und auch mehrstimmigen Satze alle Noten von gleicher Länge oder Kürze sind, so ist es überall (wie schon gezeigt worden) die erste Gattung und der gleiche Contrapunct, Contrapunctum aequale; die übrigen Gattungen heißen überall Contrapuncta inaequalia, die ungleichen Contrapuncte. Hier ist abermahls kein anderer Accord erlaubt, als der vollkommene mit der großen oder kleinen Terz, und der kleine oder große Sexten=Accord mit der tonartmäßigen Terz und der reinen Octave $\begin{smallmatrix}8\\5\\3\end{smallmatrix}$ und $\begin{smallmatrix}8\\6\\3\end{smallmatrix}$, nur muß bey dem letzteren die Stellung nicht so gemacht werden, daß die Sexte klein und die Terz groß werde; denn dieses wäre ein falscher Accord. Man muß und kann öfters den voll=
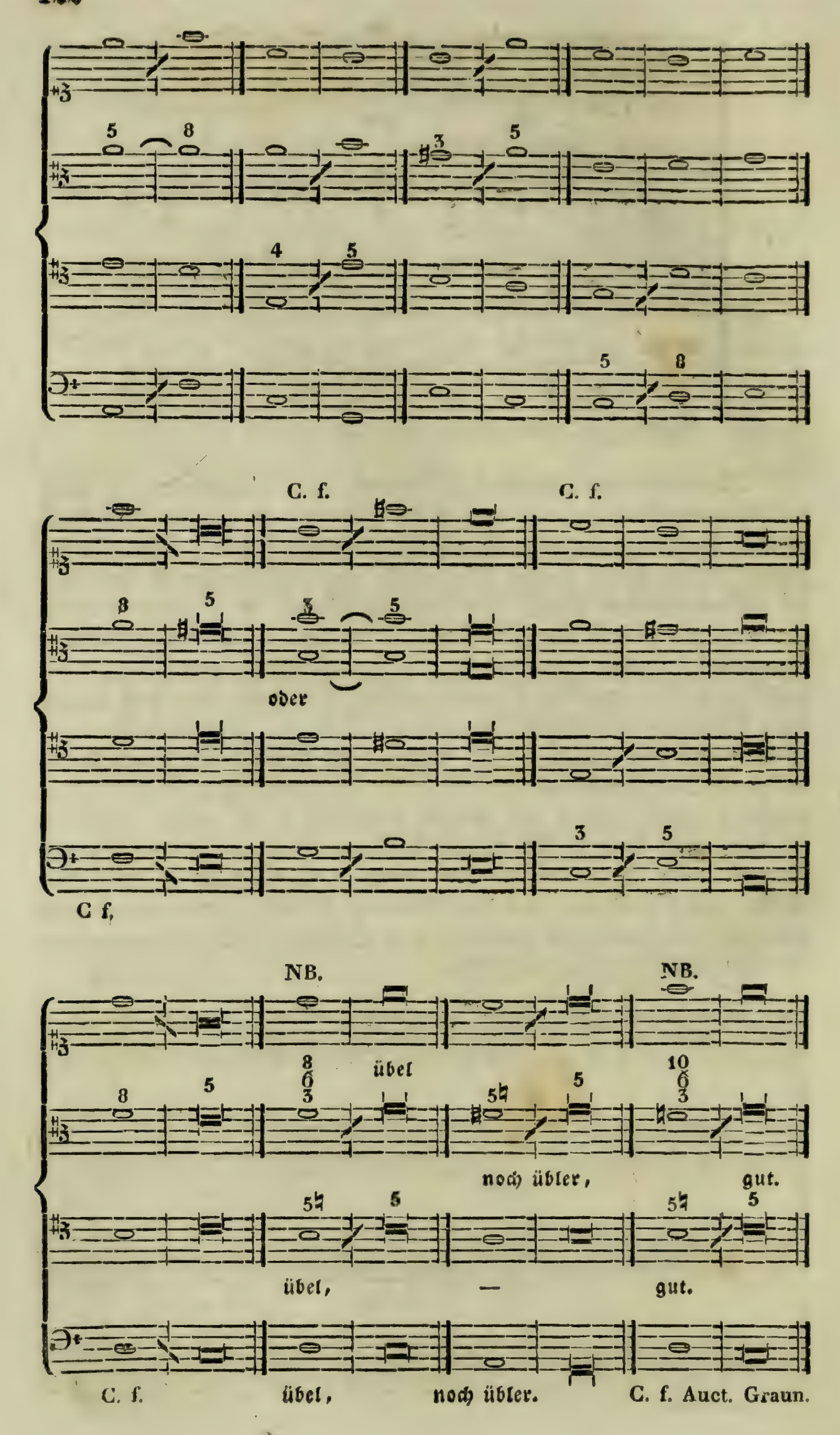
kommenen Accord $\begin{smallmatrix}8\\5\\3\end{smallmatrix}$ variiren, nähmlich $\begin{smallmatrix}3\\5\\3\end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix}5\\5\\3\end{smallmatrix}$, wenn die Quinten rein und die Terzen nicht das Semitonium Modi sind; ein gleiches gilt bey unvollkommenen Sexten-Accorden: $\begin{smallmatrix}8\\6\\3\end{smallmatrix}$ wird variirt mit $\begin{smallmatrix}6\\3\\3\end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix}3\\6\\6\end{smallmatrix}$. Die zwey Sextquarten-Accorde $\begin{smallmatrix}8\\6\flat\\4\end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix}8\\6\natural\\4\end{smallmatrix}$ bleiben noch immer verbothen, gleichwie alle Dissonanz-Accorde. Auch ist die Quarta fundata, jene nähmlich, welche in der zweyten Verkehrung der wesentlichen Septime erscheint, und in der Baßscale auf der zweyten Stufe mit der großen Sexte und kleinen Terz gebraucht wird, hier verbothen, z. B. $\natural\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$; im freyen Satze ist sie, gleich anderen Dissonanz-Accorden, erlaubt. Der erste Tact bekommt hier ganz leicht $\begin{smallmatrix}8\\5\\3\end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix}5\\3\\1\end{smallmatrix}$. Der letzte aber, welcher auch vollkommen seyn soll, kann sie nur alsdann erhalten, wenn der Choral in der untersten Stimme zu stehen kommt; denn, befindet sich dieses in einer Ober- oder Mittelstimme, so bleibt für den Schlußtact nichts übrig, als $\begin{smallmatrix}8\\8\\3\end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix}8\\3\\1\end{smallmatrix}$, weil der Choral in den Hauptton herab seinen Ausgang macht, und die große Terz, die im vorletzten Tacte über die Dominante des Grundtons zur Quinte und Octave genommen werden muß, auch in den Hauptton hinauf rückt, wie in den Beyspielen zu sehen ist. Wenn der Choral in der untersten Stimme steht, sind die Intervalle des vorletzten Tactes: $\flat\begin{smallmatrix}6\\3\\\flat 3\end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix}8\\6\\\flat 3\end{smallmatrix}$; zum Beyspiel:
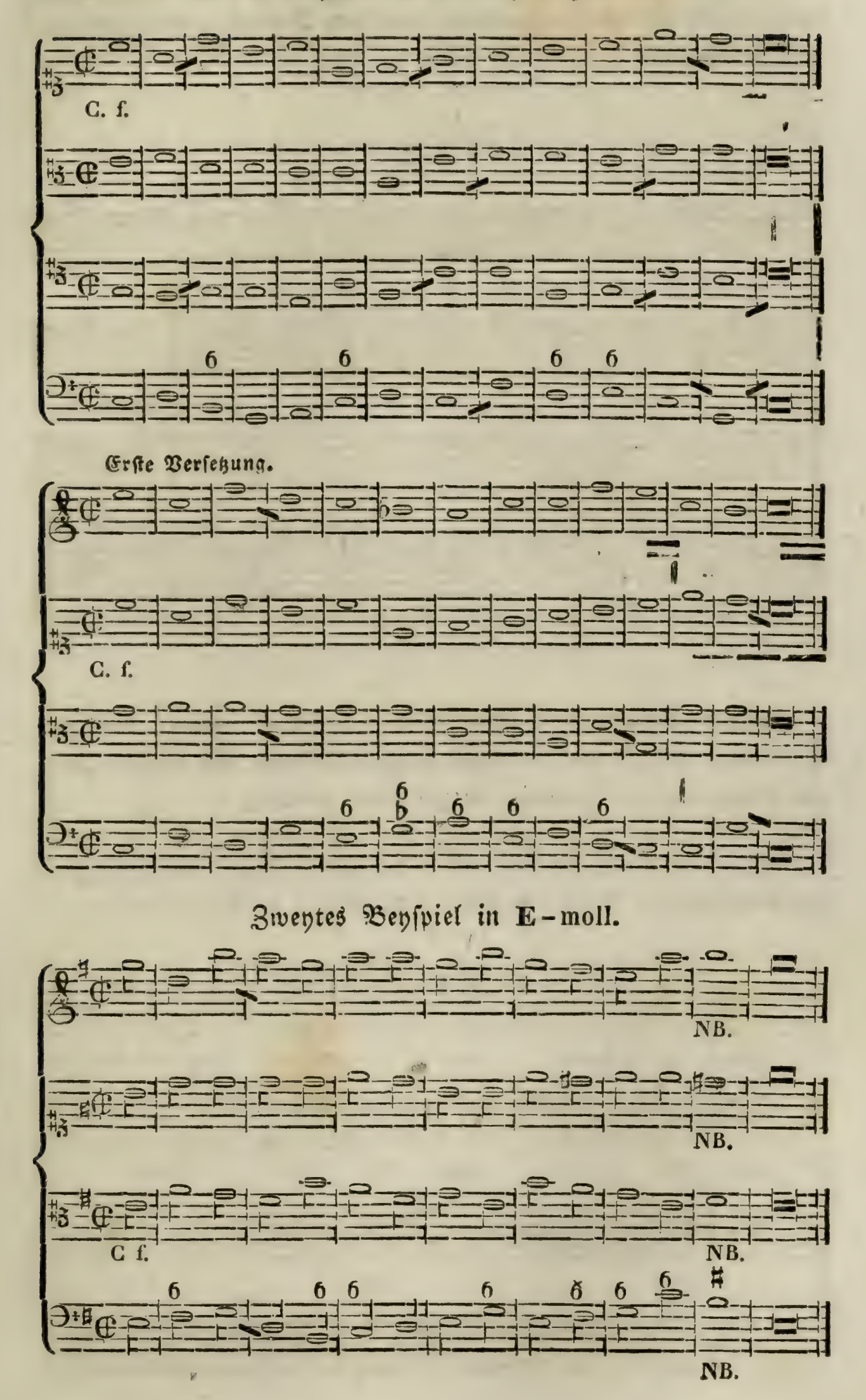




Alle verdeckten Quinten, Octaven und Einklänge, so nicht widerwärtig klingen, und wobey die obere der zwey fehlerhaft scheinenden Stimmen stufenweise hinauf oder herab geht, sind alle erlaubt; jedoch finden derley Freyheiten am schicklichsten in den beyden Mittelstimmen Platz. Die Licenzen müssen aber keinen größern Sprung als den reinen Quinten-Sprung in der obersten Stimme bekommen, in den untersten und in den Mittelstimmen können sie auch einen Sexten- oder Octaven-Sprung haben. Bey dem Quarten-Sprunge des Basses herab und hinauf, wie auch bey dem Sexten-Sprung hinauf, darf man in der geraden Bewegung verdeckte Quinten und Octaven immerhin anbringen; nur ist wohl zu merken, daß, wenn die oberste Stimme durch einen erlaubten Sprung sich einer solchen Licenz bedient, man wenigstens eine der anderen drey Stimmen in der widrigen Bewegung dazu setzen müsse, wenn es nicht zwey seyn können. Es folgen nun einige gute Licenzen der verdeckten Quinten und Octaven, die ich hier wieder mit Querstrichen angezeigt habe.
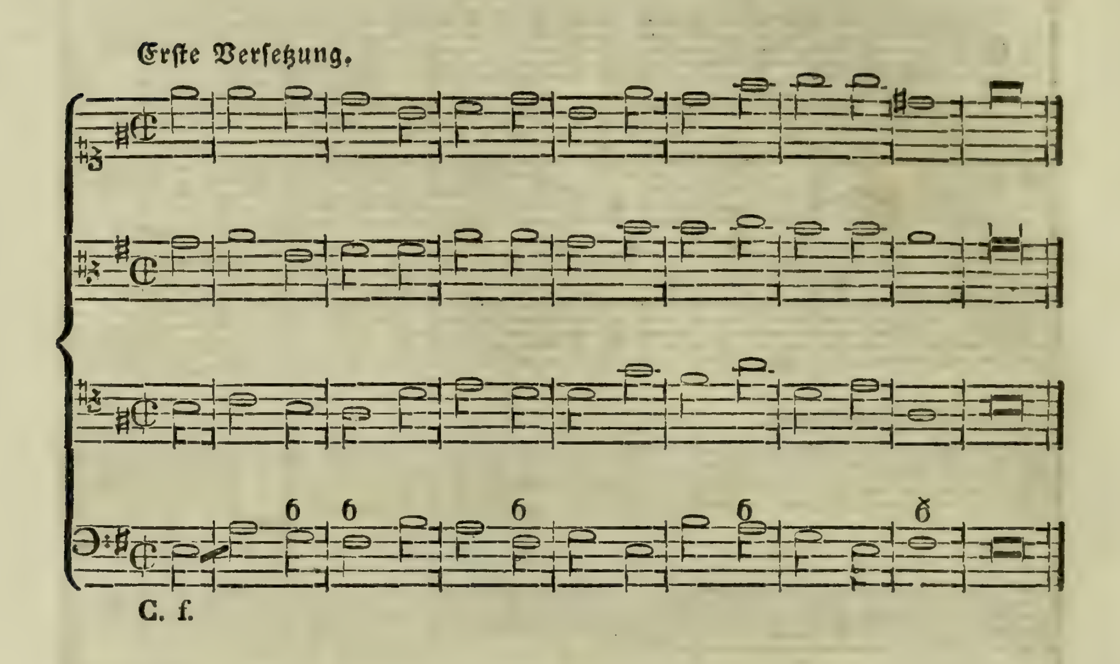



C. f.
C. f.
oder
C f,
NB.
NB.
übel
noch übler,
gut.
übel,
—
gut.
C. f.
übel,
noch übler.
C. f. Auct. Graun.

Erstes Beyspiel in C-dur, a quatro.

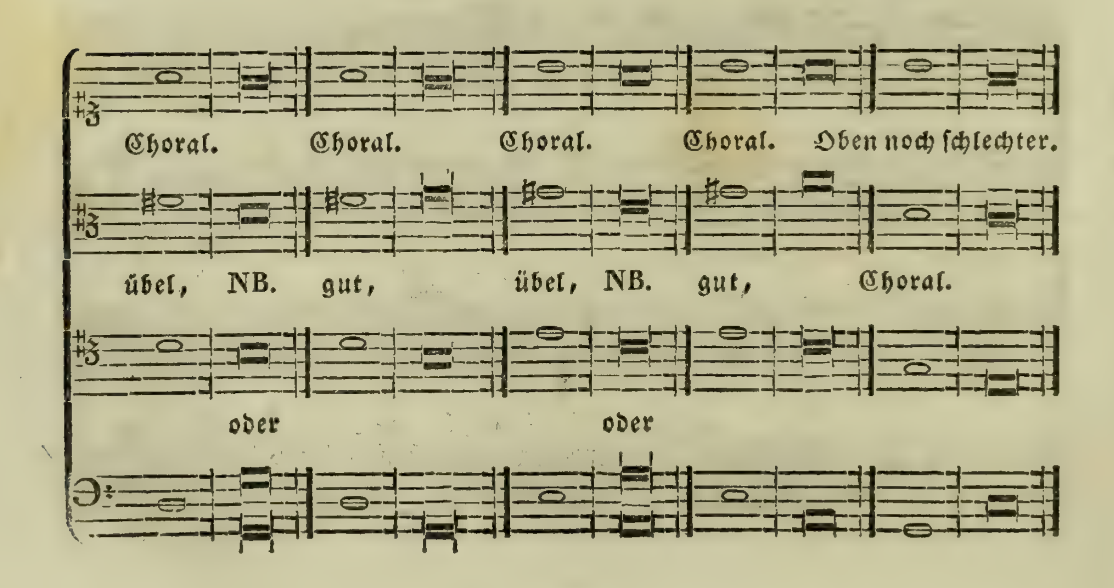


Das NB. im vorletzten Tacte bedeutet, daß dieser länger seyn könne, als die vorhergehenden, um den Schluß recht vernehmlich zu machen.



Diese Beyspiele könnten noch zweymahl versetzt werden; Übungen, welche alle Anfänger machen sollen, die jedoch hier, zur Ersparung des Raumes, weggelassen wurden.

Folgende Cadenzen sind wider die uralte Regel verfertigt, weil das Semitonium Modi am Ende nicht steigt; z. B.

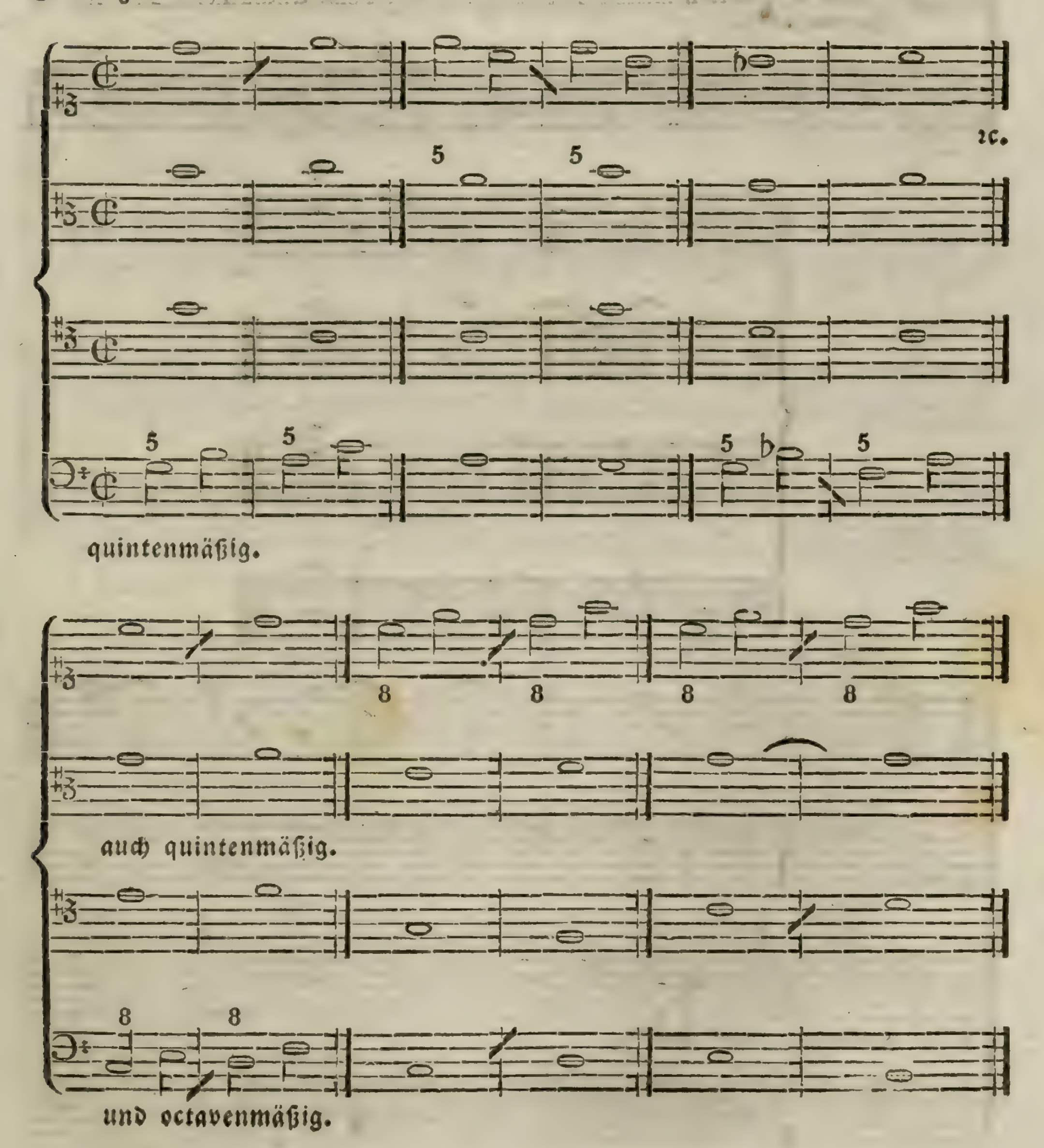


§. 19.

Von der zweyten Gattung des vierstimmigen strengen Satzes.
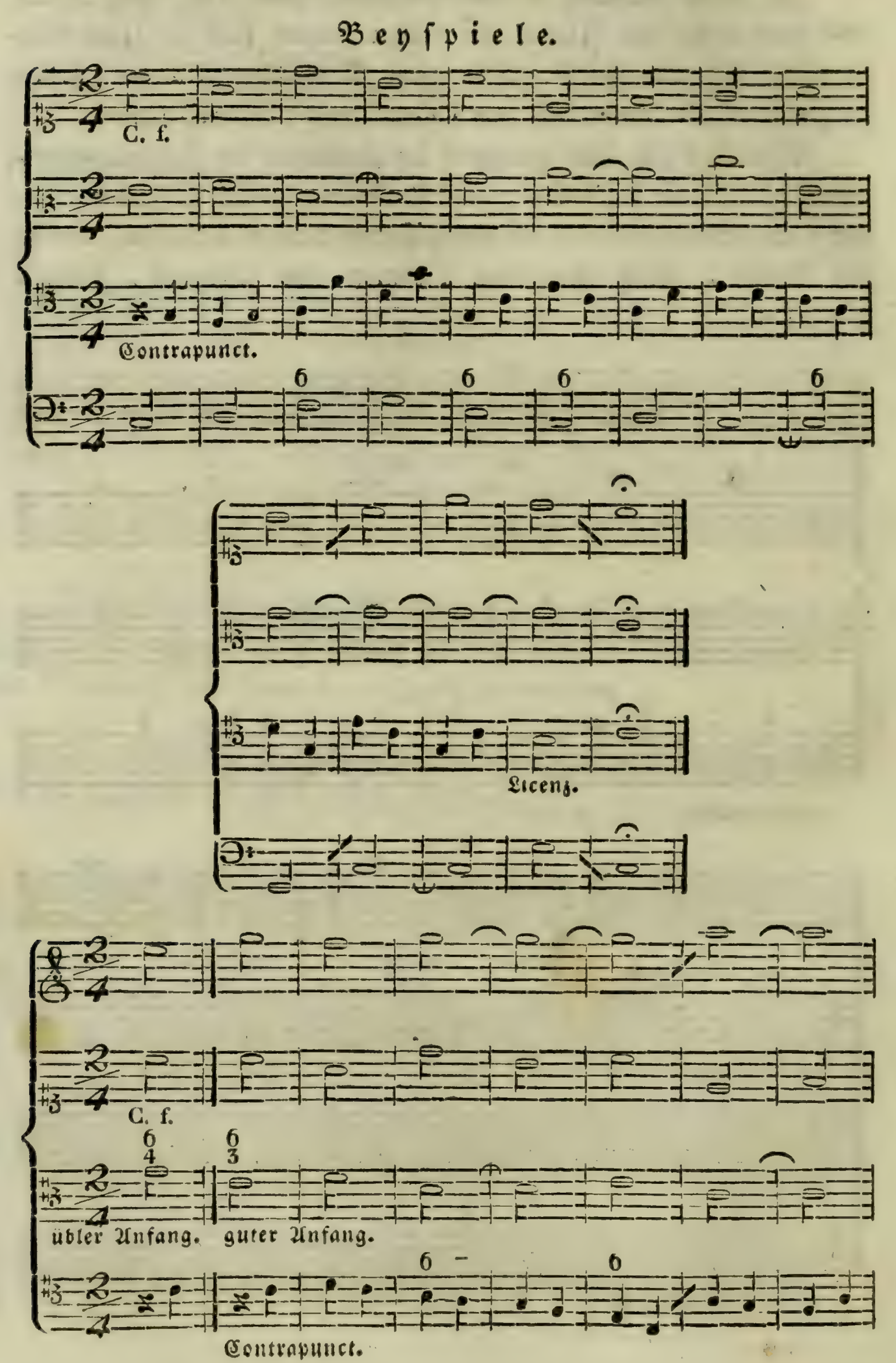
In dieser Gattung werden abermahls zwey oder drey Noten über oder unter den Choral im Contrapuncte bald in jener bald in dieser Stimme gesetzt. Die zwey Ausfüllungsstimmen gehen in gleich langen Noten mit dem Cantu firmo (Choral) einher.

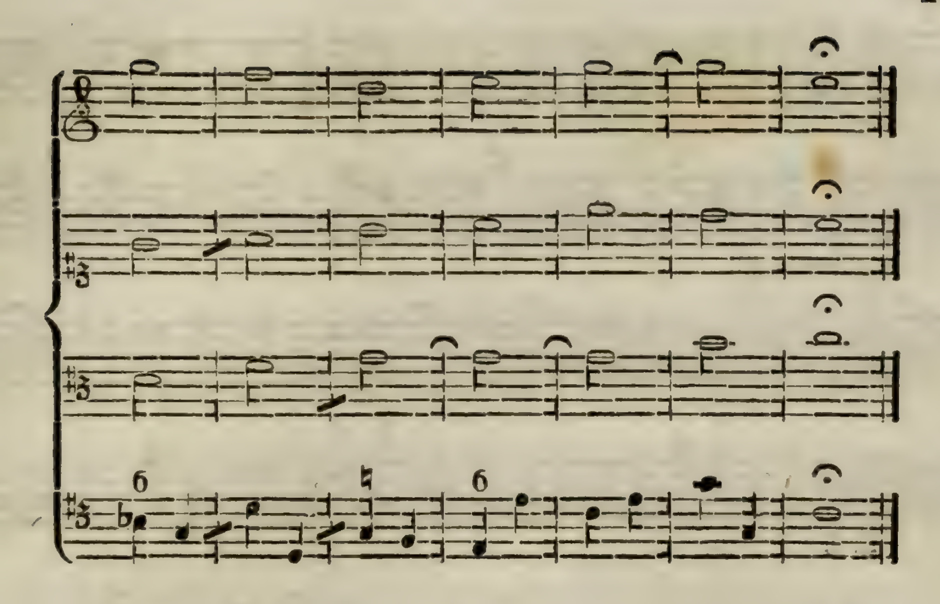
Man hat sich hier vor zwey Terzsprüngen im Contrapuncte, besonders in den äußersten zwey Stimmen, wohl zu hüten, damit nicht quinten- oder octavenmäßige Rückungen entstehen, welche das Gehör, gleich offenbaren Quinten und Octaven, beleidigen; z. B.



Alle diese Fehler, und auch die obigen, in der ersten Gattung gegebenen Freyheiten, wobey die oberste Stimme einen Sprung macht, können im freyen Satze durch mehrere Noten und durch die widrige Bewegung, die man einer Ausfüllungsstimme statt des Aushaltens gibt, leicht vermieden werden.

Beyspiele.



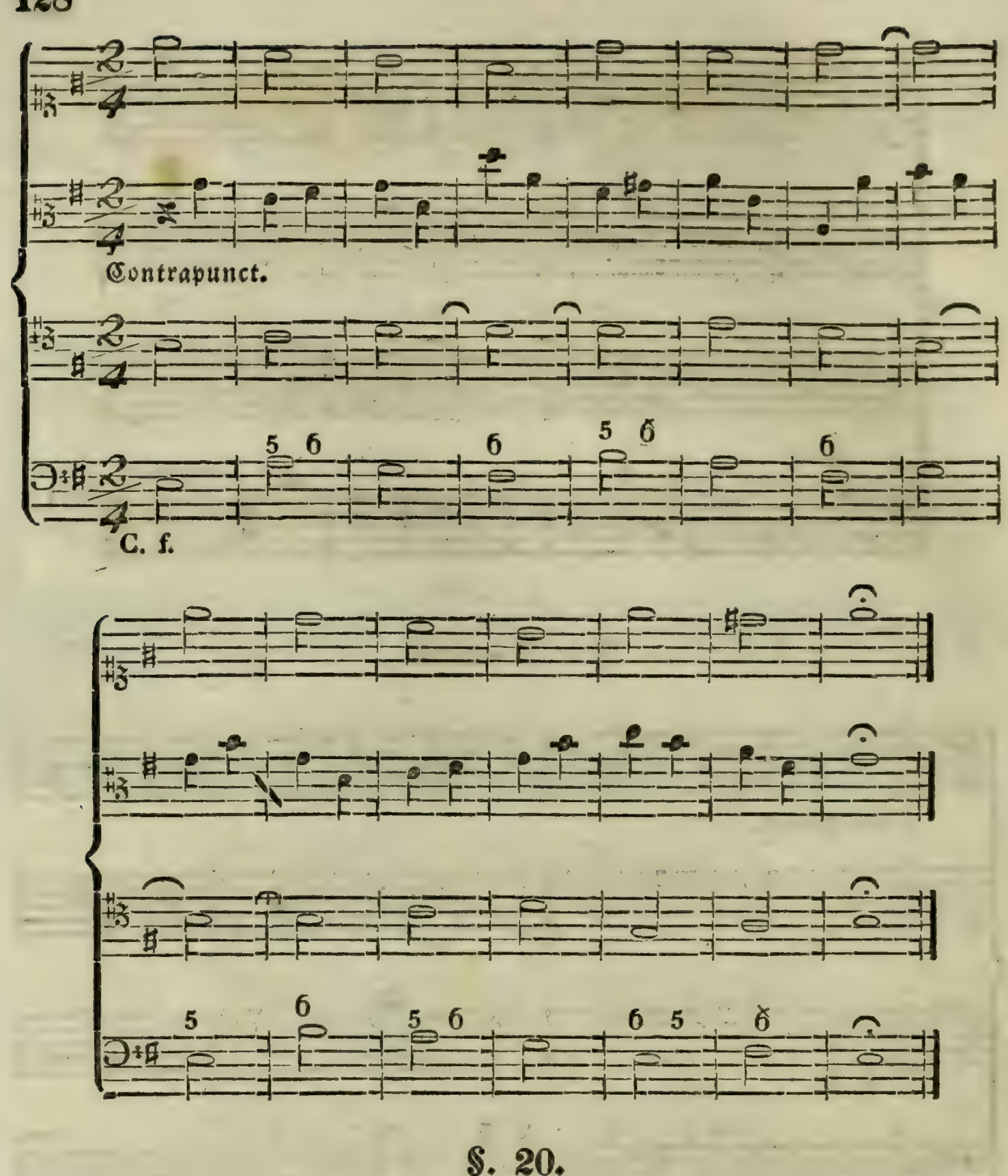


In E-moll.

Contrapunct.

C. f.

Licenz.

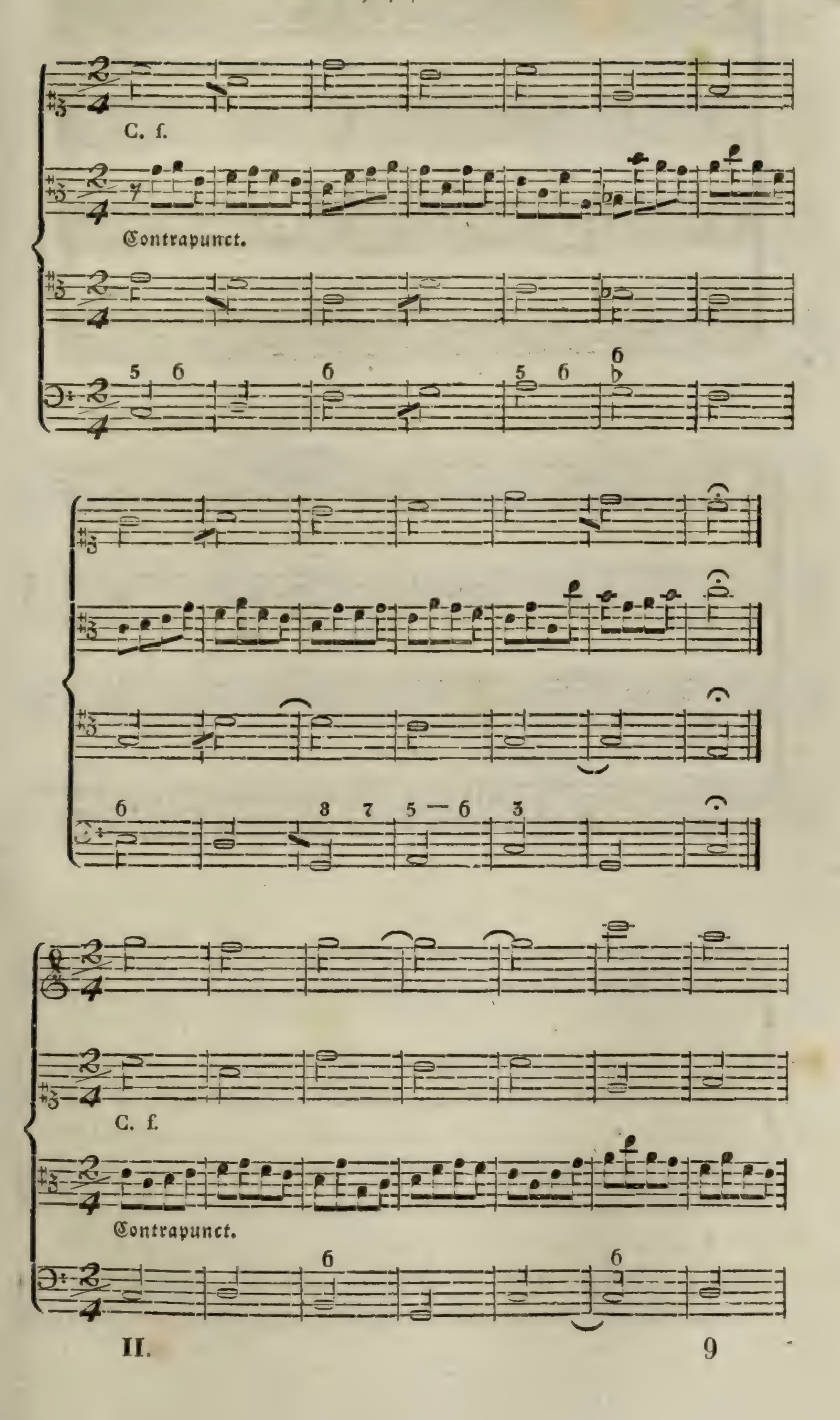


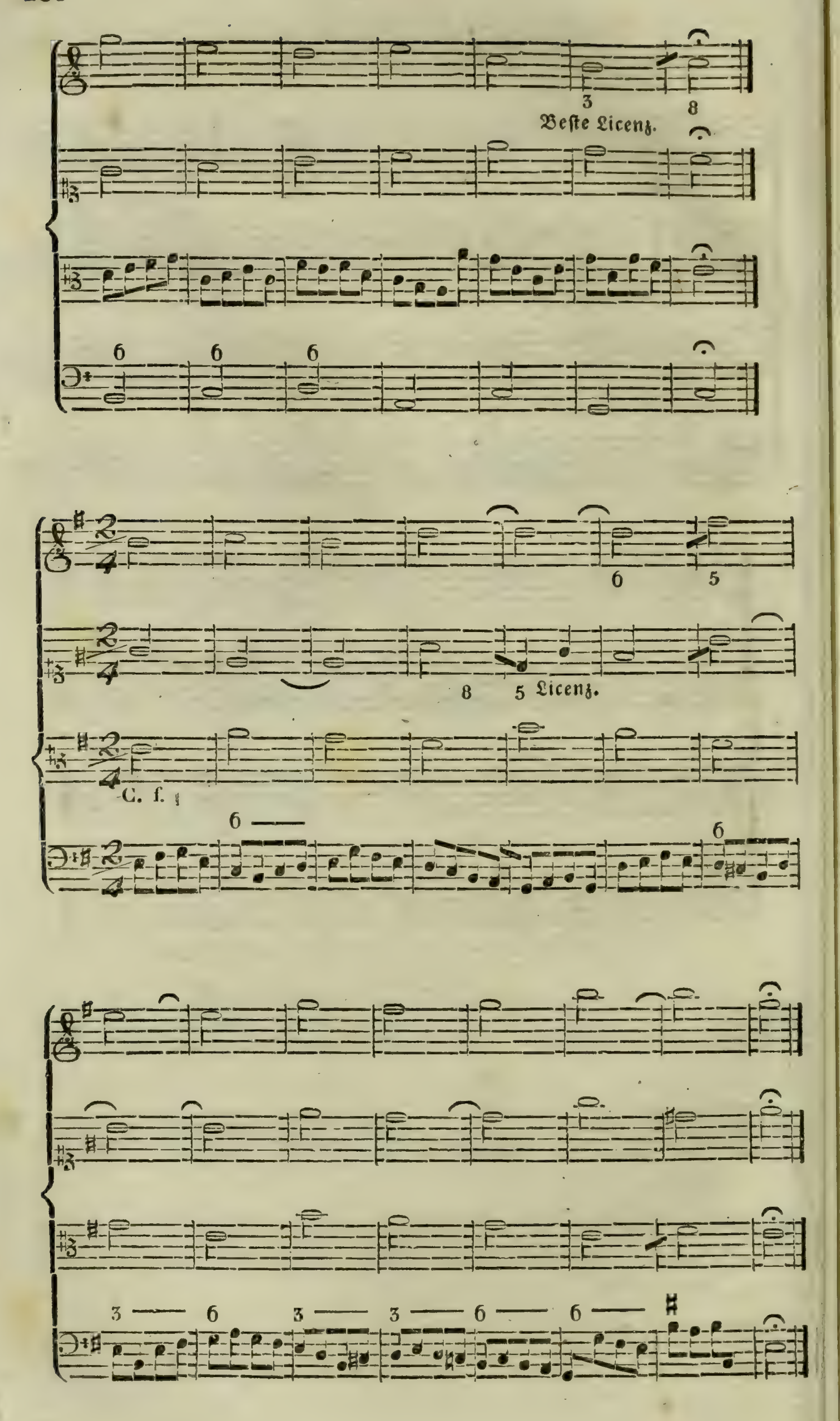
§. 20.

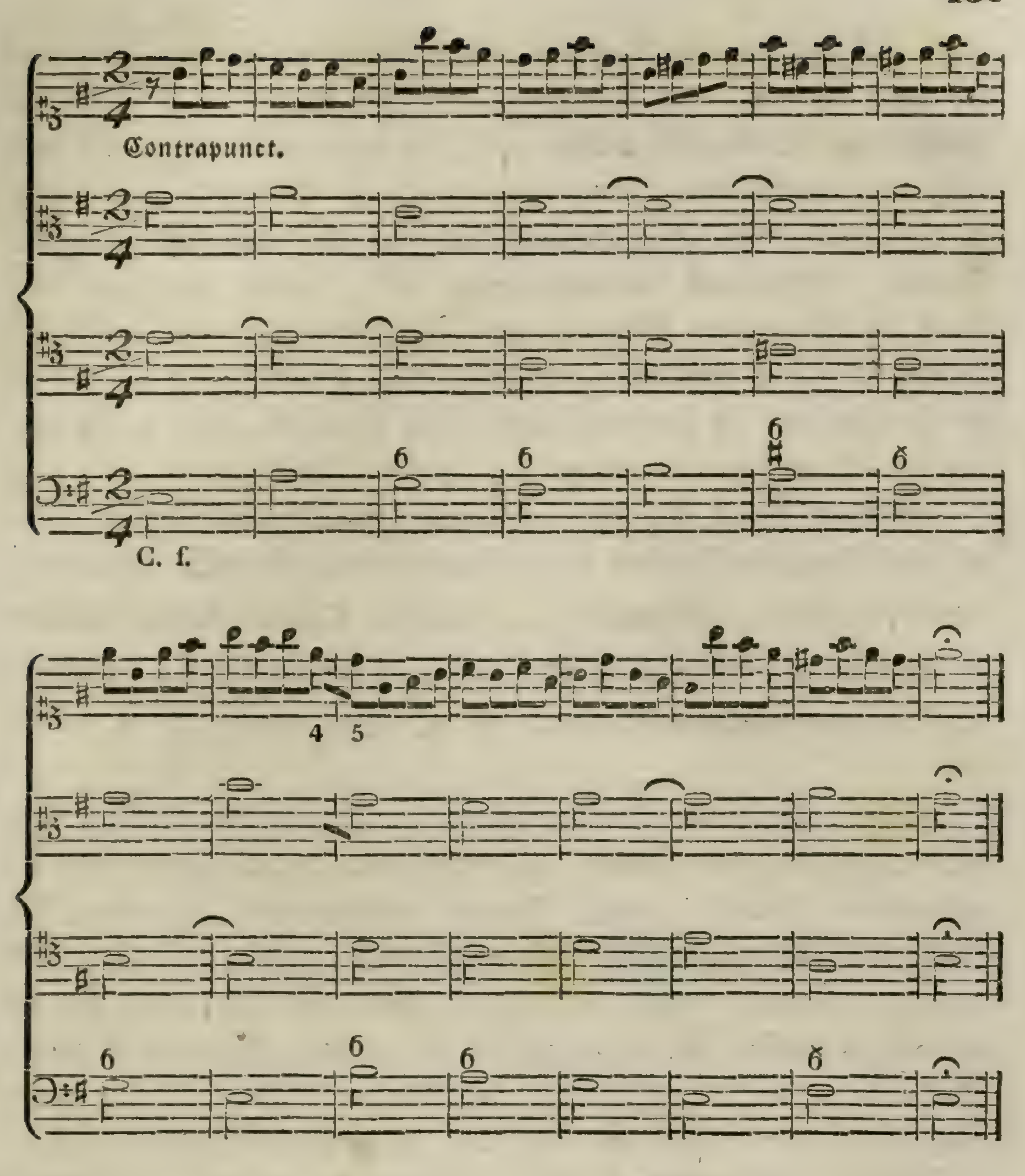
Von der dritten Gattung des vierstimmigen strengen Satzes.

Diese hat wieder mit dem Contrapuncte vier oder acht Noten in gleichen Tacten, in ungleichen aber sechs, zu dem Choral und den Ausfüllungsstimmen zu machen. Die Regeln und Ausnahmen der vorhergehenden beyden Gattungen gelten auch hier. Man hat sich, vom Aufstreiche an bis in den folgenden Niederstreich hinein, in allen Tacten, vor offenbaren Quinten und Octaven zu hüten. Wegen des Herumlaufens und Springens des Contrapunctes ist es hier erlaubt, die Töne der andern drey Stimmen hin und wieder manchmahl zu berühren und zu verdoppeln, auch den Einklang statt der Octave öfters zu gebrauchen.

Beyspiele.




3
8
Beste Licenz.
6
6
6
6
5
8
5 Licenz.
C. f.
6
6
3
6
3
3
6
6



§. 21.

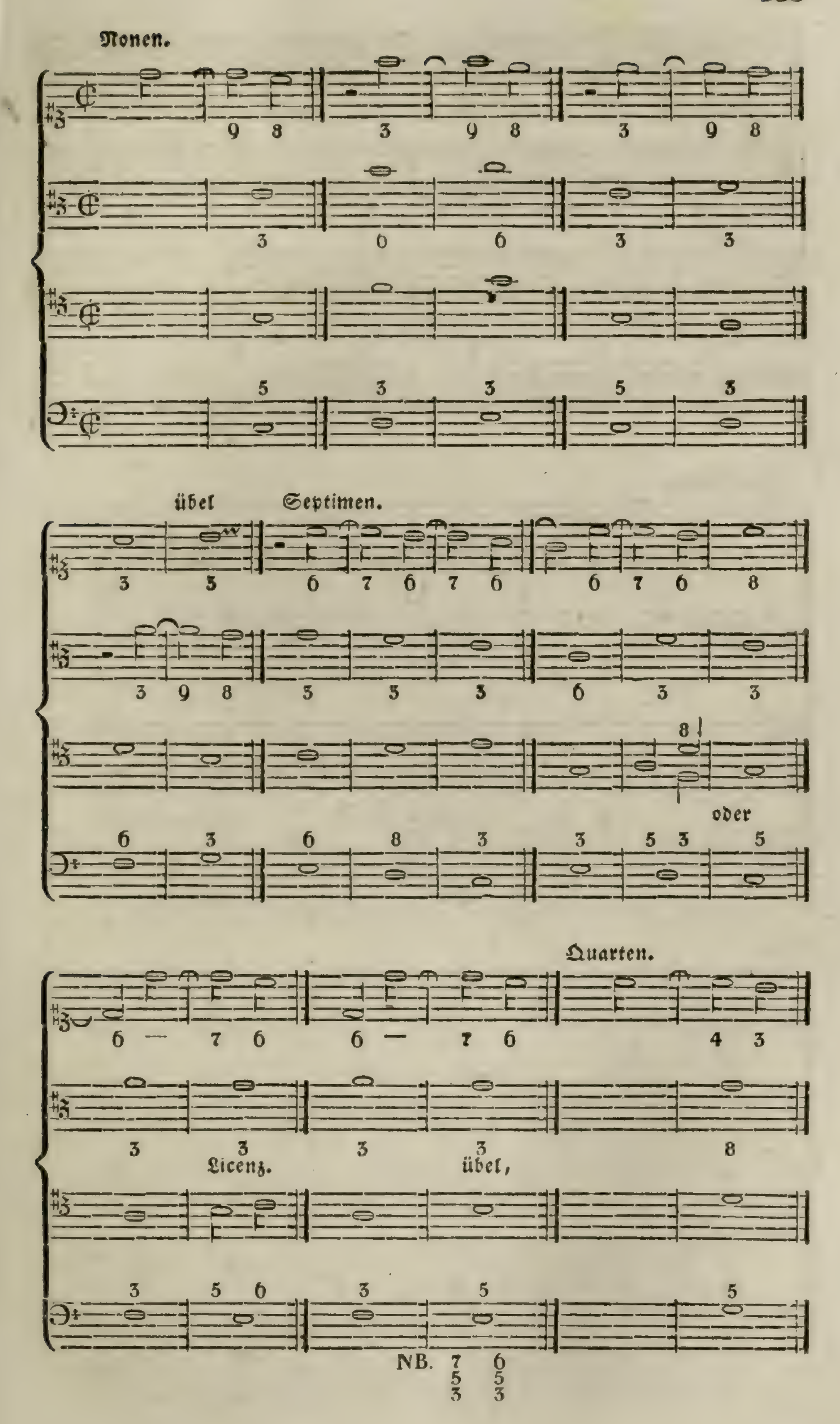
Von der vierten Gattung des vierstimmigen strengen Satzes.

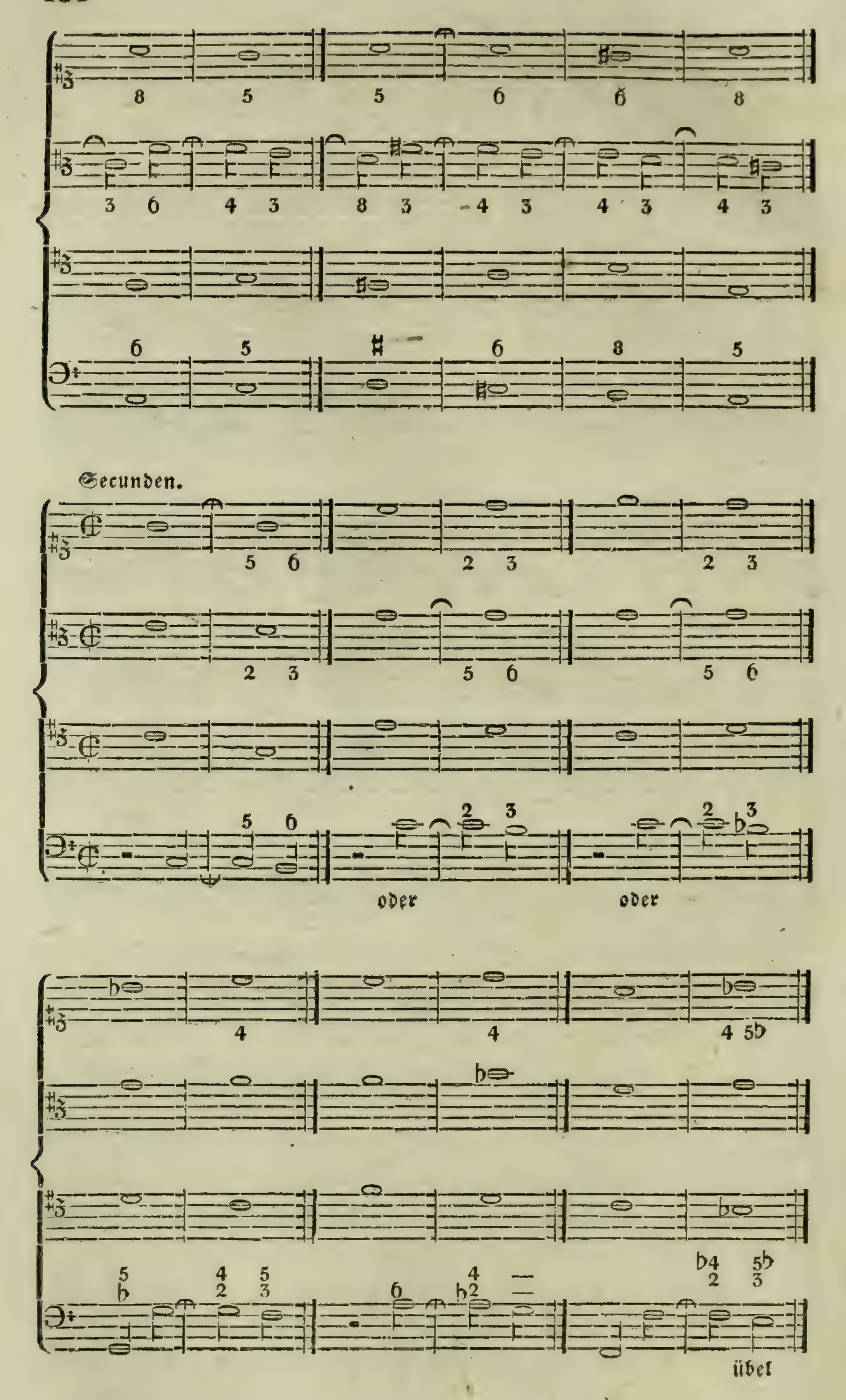
Diese heißt wieder Bindung (Ligatura oder Syncope). Daß die Dissonanz-Bindungen nur Aufhaltungen einer vollkommenen oder unvollkommenen Consonanz sind, und daß sie sich im strengen Satze stets herab stufenweise auflösen müssen, wurde bereits wiederhohlt erwähnt. Hier ist abermahls auf die, vom Generalbaß aus bekannten, den Dissonanzen zuständigen Intervalle Bedacht zu neh-

*

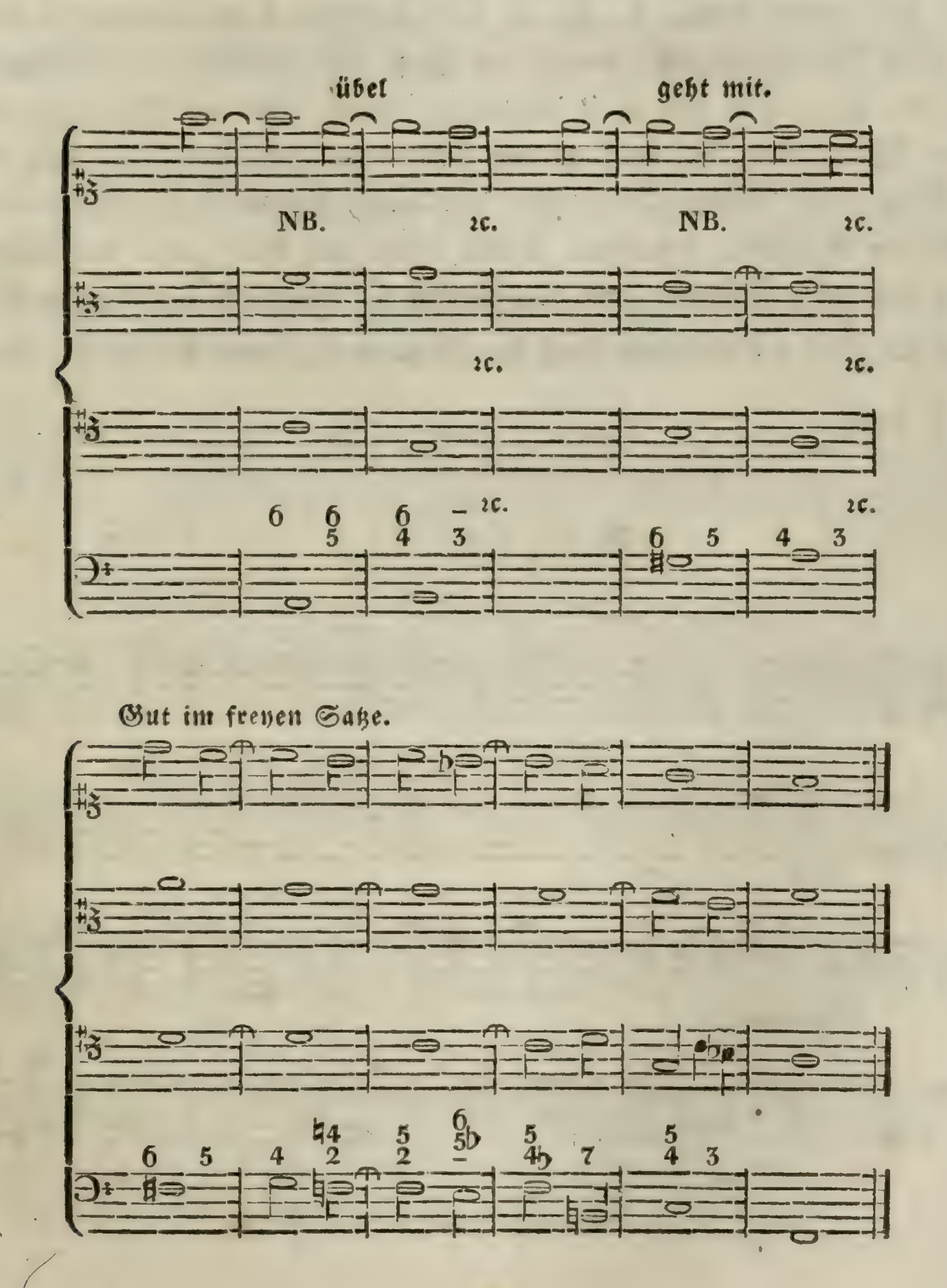
men. Zur gebundenen None gehört also die tonartmäßige Terz und die reine Quinte, oder statt dieser auch eine Sexte, oder wenn die Quinte oder Sexte nicht passen will, die verdoppelte Terz, die aber nicht das Semitonium Modi seyn darf; sie löset sich hier wieder in die Octave auf. Zur Septime gehören die Terz und die reine Octave, öfters auch die verdoppelte Terz. Wenn man aber aus Noth die Quinte zur Septime und Terz nimmt (welches selten geschehen soll), so muß man im Aufstreiche des nähmlichen Tactes in die Octave oder in die verdoppelte Terz springen, oder in die verdoppelte Sexte zusammen gehen, wofern diese letztere nicht das Semitonium Modi ist, weil durch das Aushalten der Quinte, bey der Auflösung der Septime in die Sexte herab, ein neuer Dissonanz-Accord entstände, nähmlich $\begin{smallmatrix}7&6\\5&-\\3&-\end{smallmatrix}$, welcher Quint-Sexten-Accord im Aufstreiche nicht erlaubt ist, außer im freyen Satze, besonders nach der verminderten Septime. Z. B. über Cis $\begin{smallmatrix}\flat 7&6\\5&-\\3&-\end{smallmatrix}$ ‖ ꝛc.

Zur gebundenen Quarte gehört die Quinte und Octave oder die verdoppelte reine Quinte, oder die Sexte und Octave, oder die verdoppelte Sexte, welche Quarte meistentheils die reine ist, und in die kleine oder große Terz aufgelöst werden muß. Zur Secunden-Ligatur, welche die einzige gebundene Dissonanz für die unterste Stimme hier ist, gehört die verdoppelte reine Quinte, oder eine reine Quinte und die verdoppelte Secunde selbst, besonders, wenn der Grundton nur um einen halben Ton hinab aufgelöst wird, bey welcher Auflösung sodann ein angenehmer Sexten-Accord ohne scharfe Octave entsteht, nähmlich $\begin{smallmatrix}6\\6\\3\end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix}6\\3\\3\end{smallmatrix}$. Will man aber die reine Quarte bey der kleinen oder großen Secunden-Ligatur (welches auch zu thun erlaubt ist) verdoppeln: so muß diese Ligatur um einen ganzen Ton hinab aufgelöst werden, damit in der Auflösung eine kleine oder große Terz mit zwey reinen und nicht falschen Quinten entstehe. Im freyen Satze kann man allezeit zur Secunden-Ligatur die reine oder übermäßige Quarte und die kleine oder große Sexte nehmen. Endlich ist es aus Noth wieder erlaubt, in manchem Tacte einer Ausfüllungsstimme zwey Noten zu geben, wenn das Aushalten unter der Auflösung nicht passen will. Nun folgen Beyspiele über die Auflösungen der vier Dissonanz-Ligaturen.


Nonen.
übel
Septimen.
oder
Quarten.
Licenz.
übel,
NB.


Secunden.
oder
oder
übel

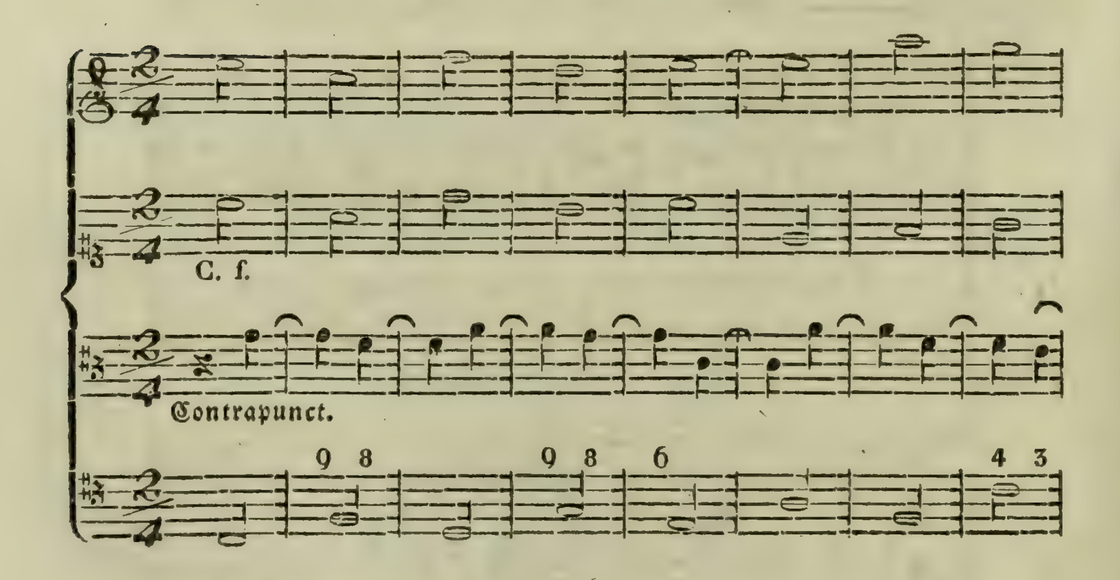
Übrigens bindet man auch wieder, wenn keine Dissonanz-Ligatur Platz findet, die Consonanzen mit ihren vollkommenen oder unvollkommenen Begleitungen. Sehr oft wird die Terz oder Sexte, wenn sie nicht das Semitonium Modi ist, dem guten und leichten Gesang zu Liebe verdoppelt; nur ist zu beobachten, daß, wenn man die Sexte verdoppelt, sie nicht in die reine Quinte aufgelöst werde, weil im Aufstreiche, wo lauter vollkommene oder Sexten-Accorde seyn müssen, abermahls der Quint-Sexten-Accord $\begin{smallmatrix}6\\5\\3\end{smallmatrix}$ entstände. Wenn sich aber die Sexte in die verminderte Quinte auflöst, so geht es an, weil dieser letztere Quint-Sexten-Accord $\begin{smallmatrix}6\\5\flat\\3\end{smallmatrix}$ nicht so stark dissonirt; z. B.

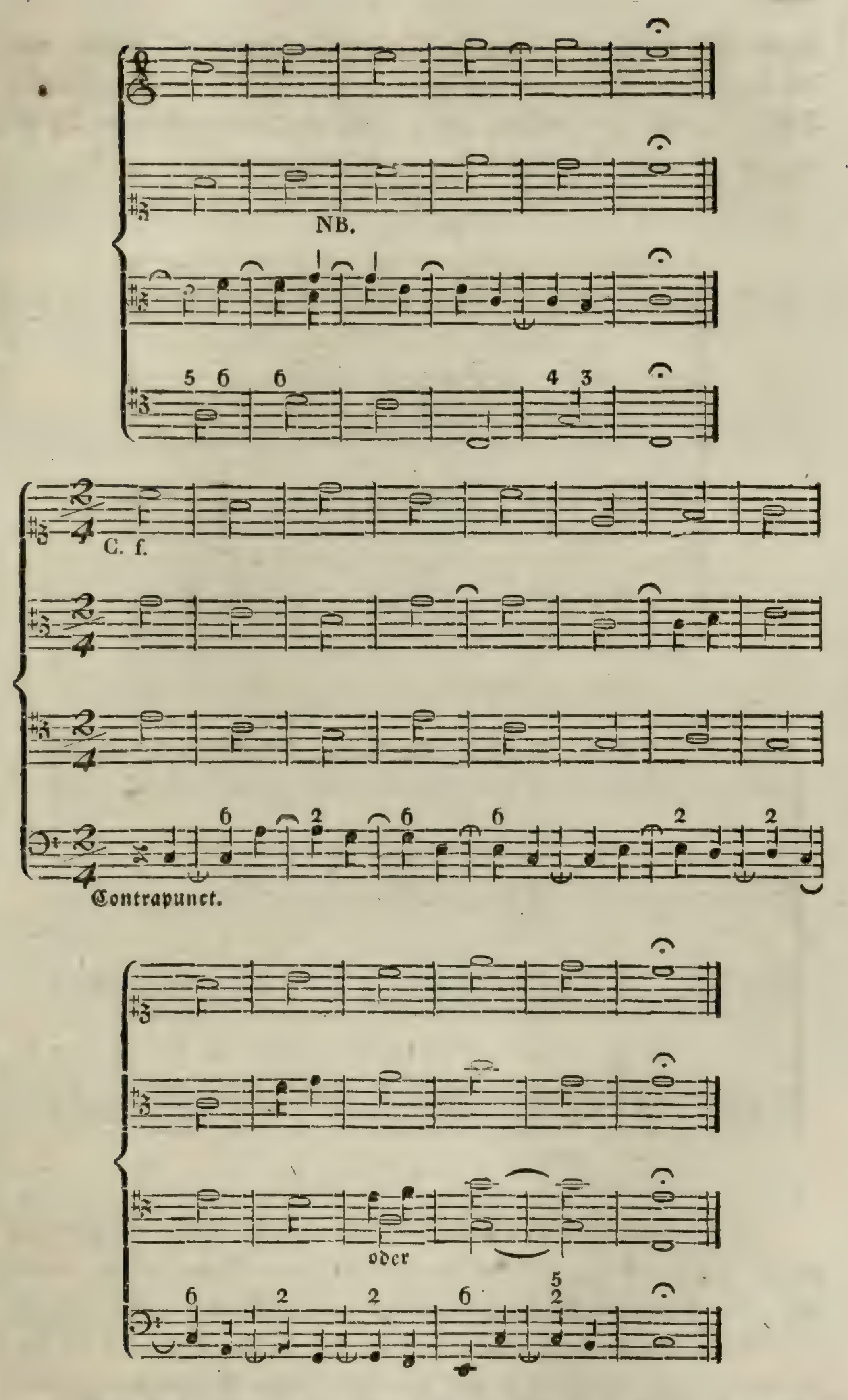


Dieß letzte Beyspiel gehört zum freyen Satze, weil man nur dort die Dissonanz-Ligaturen mit einer Dissonanz vorbereiten und auch in eine Dissonanz wieder betrugsweise auflösen darf. Das erste und zweyte Beyspiel ist aus eben dieser Ursache im freyen Satze gut.

Der Anfang im Contrapuncte muß abermahls mit einer Pause, die einen ganzen Streich gilt, gemacht werden. Die übrigen Stimmen sammt dem Contrapuncte müssen den vollkommenen Accord der vorgesetzten Tonart ausmachen, und zwar vollstimmig, nähmlich mit 3, 5, 8 (oder mit 3, 8, 8 oder mit 3, 5, 5). Das Ende muß seyn, wenn der Choral nicht unten steht: 3, 8, 8, wenn er aber unten steht, 3, 5, 8. Der vorletzte Tact bekömmt in den oberen Contrapuncten, wenn der Baß oder Grundton die Dominante hat, 4 3 mit 5 8 begleitet; wenn aber die Grundstimme den Choral hat, so muß er die gebundene Septime 7 6, mit der verdoppelten kleinen Terz oder mit einer kleinen Terz und reinen Octave begleitet, erhalten. Allein wenn der Baß oder der Tenor als unterste Stimme den Contrapunct, nähmlich die Ligaturen, macht, muß der vorletzte Tact der Secund-Quinten-Accord $\begin{smallmatrix}5&-\\5&-\\2&3\end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix}5&5\\2&3\\2&3\end{smallmatrix}$ seyn.

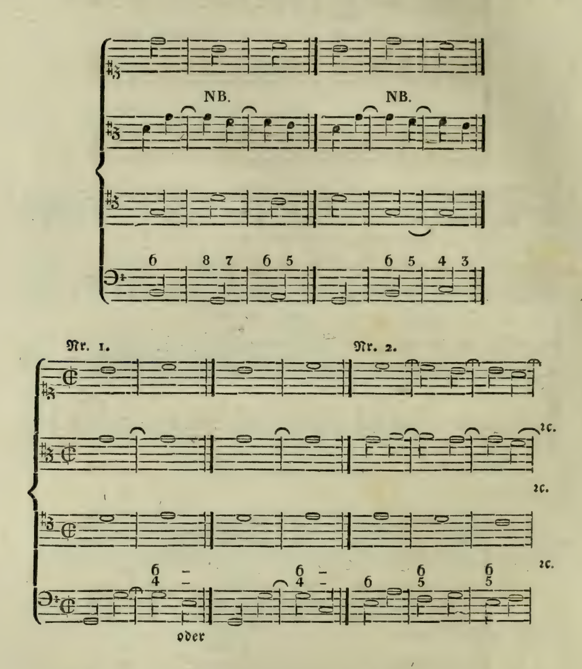
Beyspiele.



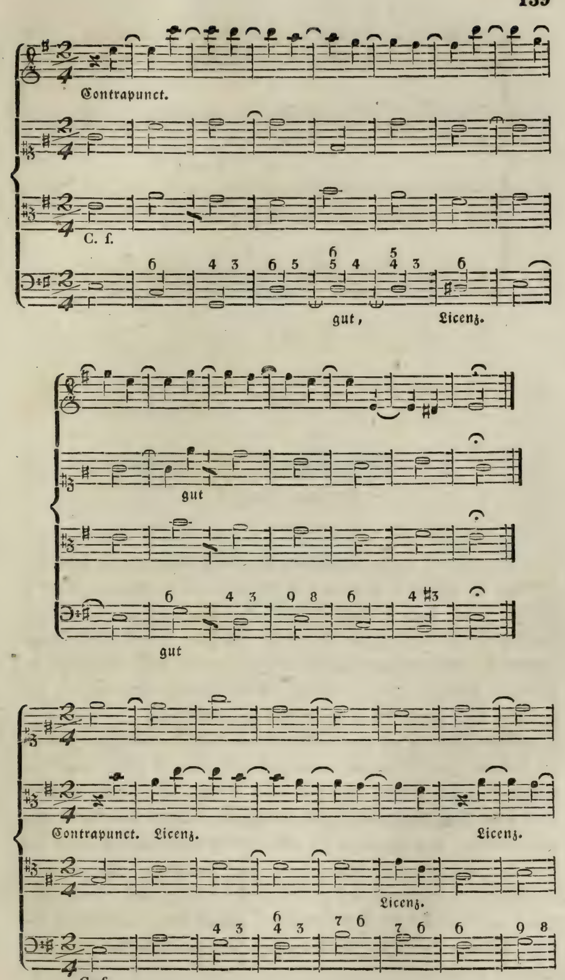


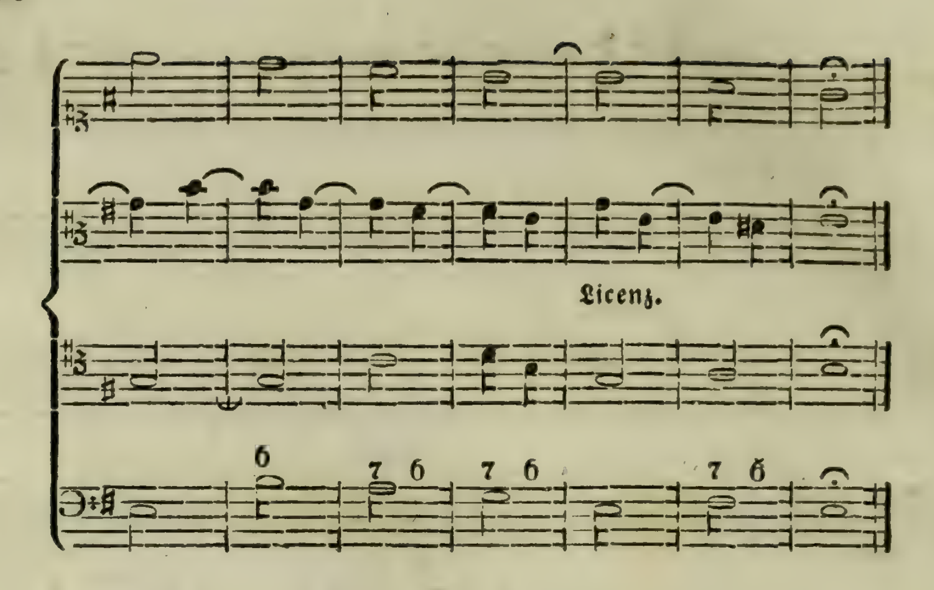
Das NB. oben im zehnten Tacte über der Note G im Alt bedeutet, daß man, um lauter Bindungen zu haben, im freyen

Satze diese fundirte Quarte im Aufstreiche setzen darf, welche von der wesentlichen Septime aus ihrer zweyten Verkehrung herstammt. Diese Septime darf alsdann auch, gleichwie die verminderte Quinte, im schlechten Tacttheile frey angeschlagen werden; z. B.



Auch dieser Quart-Sexten-Accord bey Nr. 1, welcher die zweyte Verwechslung des vollkommenen C-dur-Accordes ist, wird aus allen Tonarten im freyen Contrapuncte erlaubt, nicht minder die Quint-Sext-Harmonie bey Nr. 2, welche ebenfalls in der fünften strengen Gattung, wo alle vier ersten Gattungen zusammen gemischt werden, anzubringen gestattet ist. Nun folgt ein Beyspiel in E-moll.

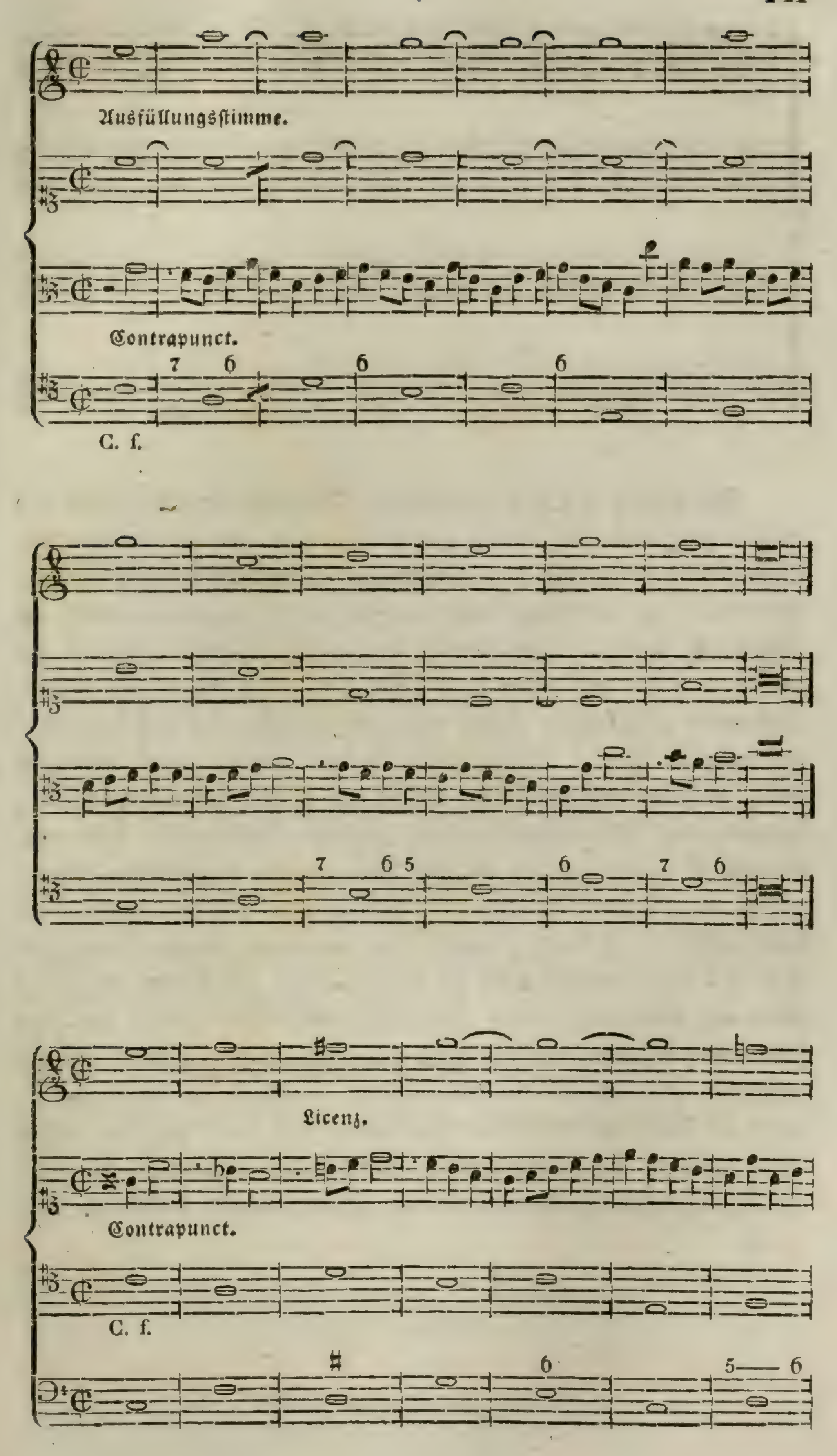

Contrapunct.
C. f.
gut,
Licenz.
gut
gut
Contrapunct.
Licenz.
Licenz.
Licenz.
C. f.

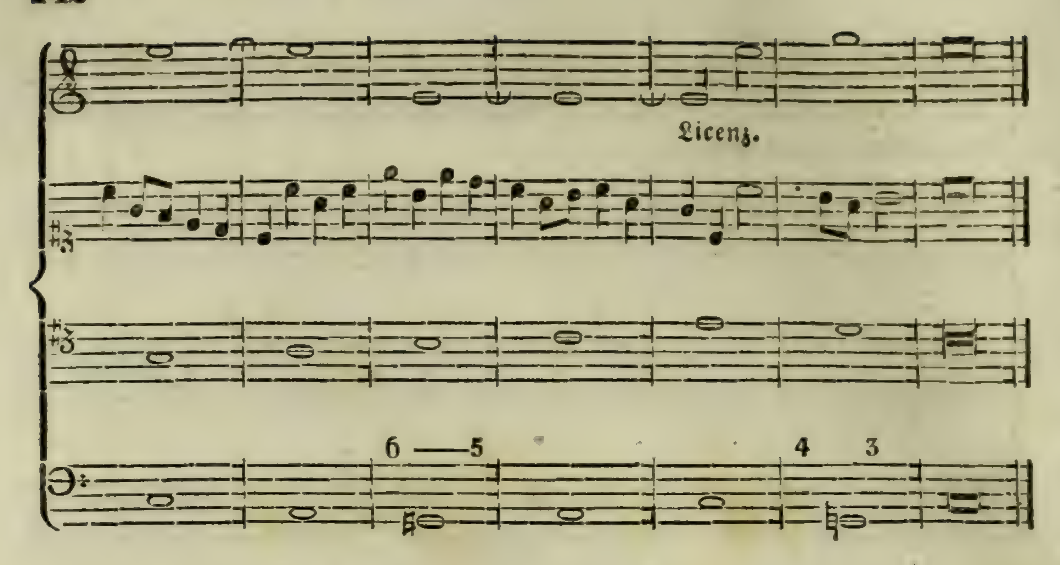


§. 22.
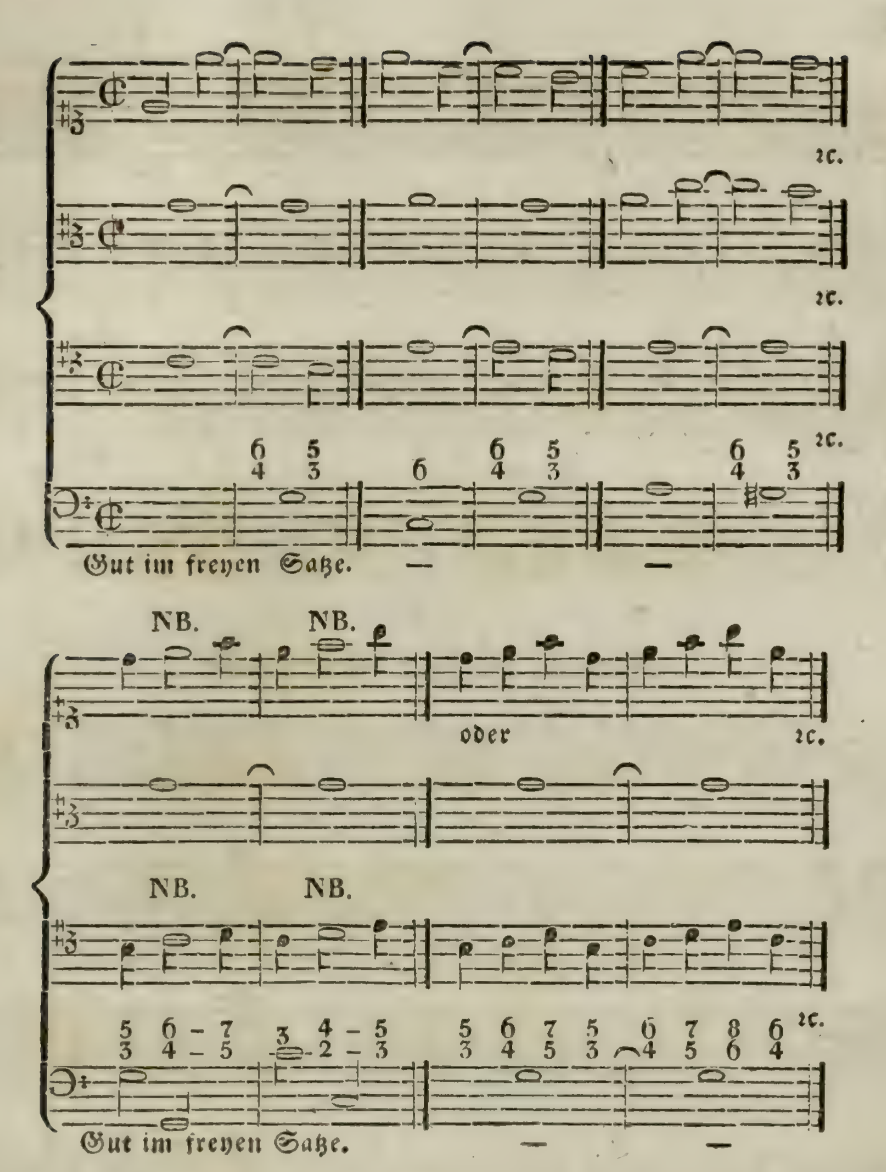
Von der fünften Gattung des vierstimmigen strengen Satzes.

Diese heißt **Contrapunctum floridum** (der zierliche Contrapunct), in welchem man abermahls bald in der obersten, bald in der untersten, bald in einer Mittelstimme einen zierlichen, aus den vorhergehenden Gattungen (die erste bis zum letzten Tacte ausgenommen) zusammen gemischten Gesang (wobey noch ein Paar geschwinde Noten, die nur einen halben Streich ausmachen, seyn können) über oder unter einen Choral verfertiget. Diesen ausgeschmückten Gesang erhält, wie schon bekannt ist, der Contrapunct; die übrigen zwey Stimmen haben mit dem Choral gleich lange Noten im strengen Satze, nicht aber im freyen. Die vierte Stimme wird bald die Octave, bald die verdoppelte Terz, bald die verdoppelte Sexte, auch zuweilen die verdoppelte reine Quinte seyn, wie in den vorhergehenden Gattungen. Die Cadenzen sind ebenfalls die früheren, nähmlich 4 3, 7 6̸, und $\frac{5}{2}$ 3, jedoch, wenn man will, etwas variirt im Contrapuncte. Dieser kann auch wieder mit einer Pause, die einen halben oder ganzen Streich gilt, anfangen; z. B.
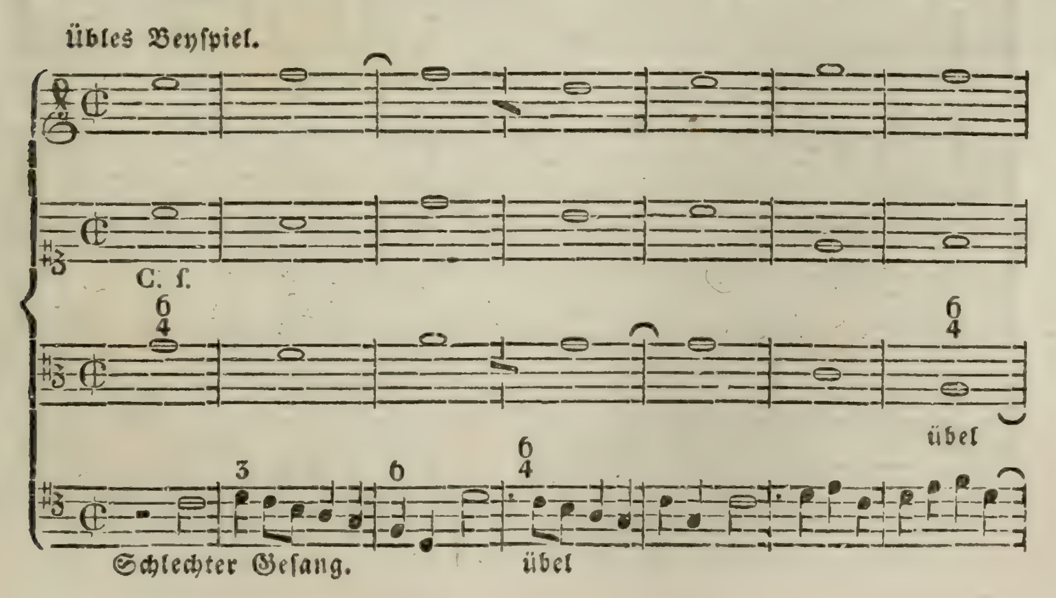

Ausfüllungsstimme.
7 6 6 6
Contrapunct.
C. f.
7 6 5 6 7 6
Licenz.
Contrapunct.
C. f.
♯ 6 5—— 6
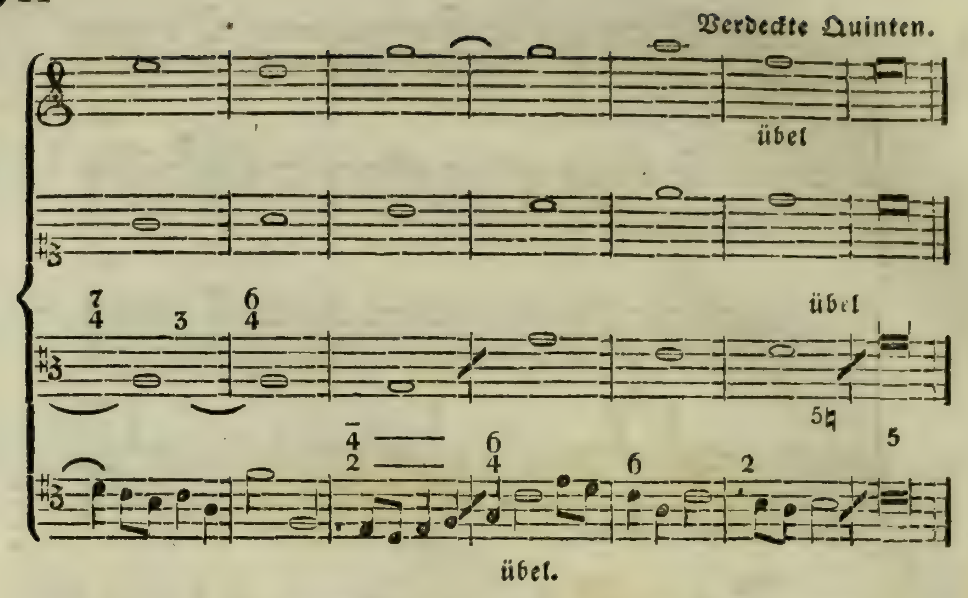


Die Licenz bey **Fis** im zweyten Beyspiele beleidiget hier das Gehör ganz und gar nicht, indem man jetzt das chromatische Geschlecht sehr häufig in das diatonische zu mischen pflegt, um die Harmonie zu erfrischen; doch muß es im Contrapuncte nicht oft angebracht werden. Chromatische Fugensätze, welche absichtlich gewählt werden, um schon dem Thema einen schwermüthig düstern Character aufzudrücken, sind schon an und für sich von jener Regel ausgenommen. Obige Licenz ist hier indessen auch deßwegen gut, weil der unharmonische Querstand **F Fis** keine verminderte, sondern eine übermäßige Octave (welche leidlicher ist) ausmacht. Endlich ist dieser zufällig erhöhte Ton nur eine empfindliche Note, welche die folgende **G**-dur-Harmonie dem Sänger leichter und dem Zuhörer angenehmer macht. Nur vor einem solchen Fehler hat man sich nebst andern noch zu hüten, daß, wenn man die tiefste Stimme untersteigt, kein Quart-Sexten-Accord oder ein noch schlechterer dissonirender und nicht gut aufzulösender Accord dadurch entstehe. Der Quart-Sexten-Accord ist auch im Anfange, sowohl in Dur- als Molltönen verbothen, und wird sogar im freyen Contrapuncte mit Consonanzen vorbereitet und auch in Consonanzen aufgelöst, wenn der Baß keinen **Motum obliquum** hat, z. B.



Die vier NB. oben bedeuten, daß man im strengen Satze keine dergleichen syncopirte Note machen darf, weil sonst im zweyten Streiche alles zu ruhig wäre.





Zweytes Beyspiel in E-moll.

Contrapunct.

C. f.

Licenz.

C. f.

Licenz.

2 6 6 6

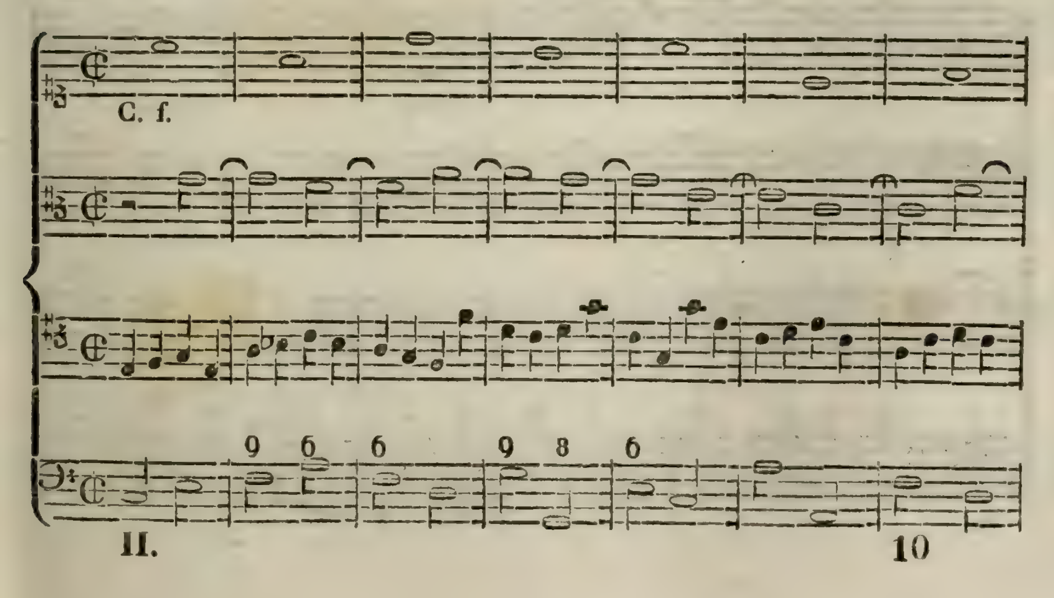
Contrapunct.

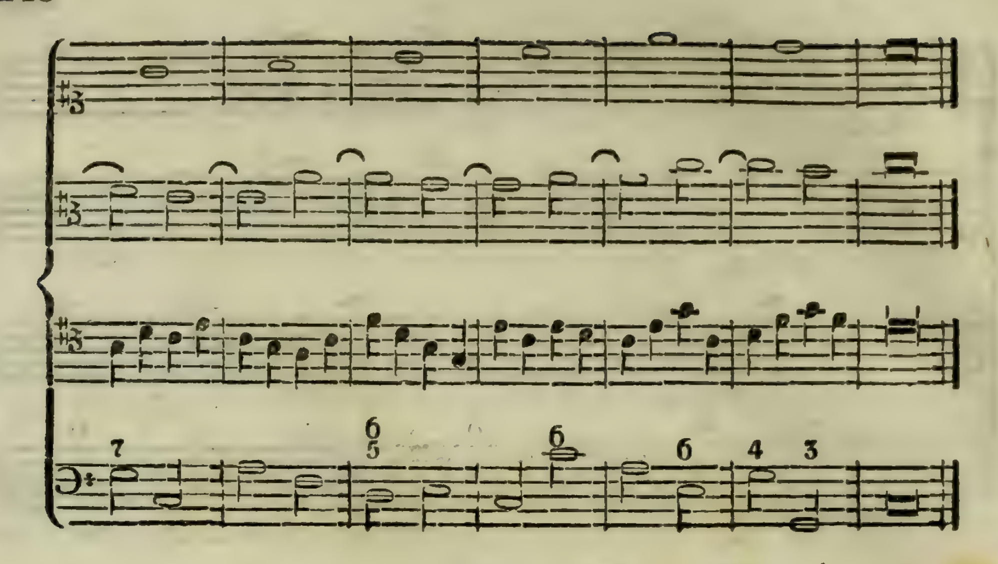
Licenz.

oder

6 5 — 6 6 5 2

Nachdem nun die Choräle mit acht Noten des Contrapunctes geübt worden sind, sollen zum Beschluß noch etliche mit Vermischung der vorigen vier Gattungen bekannt gemacht werden; z. B. auf folgende Art. — In C-dur.
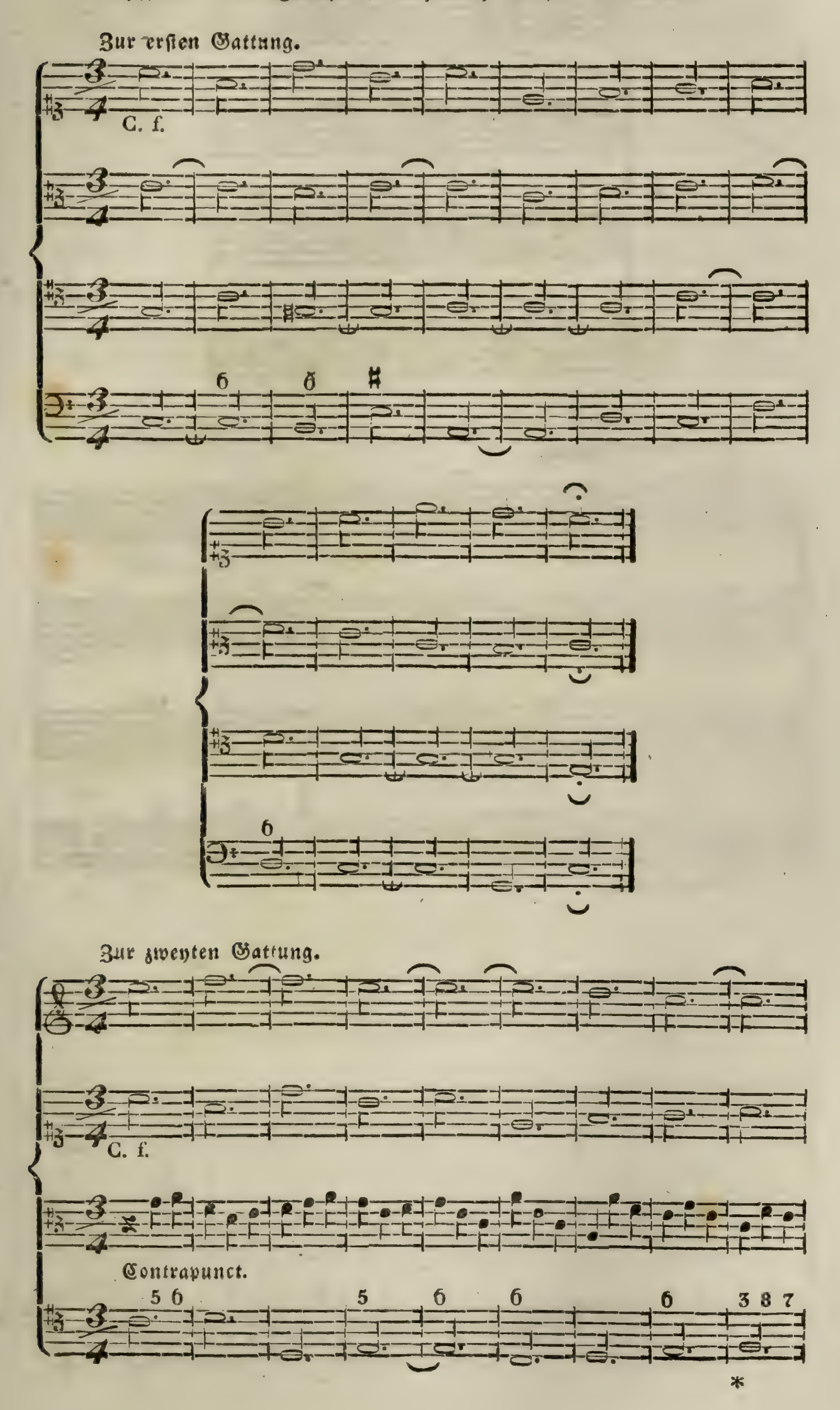




In E-moll.
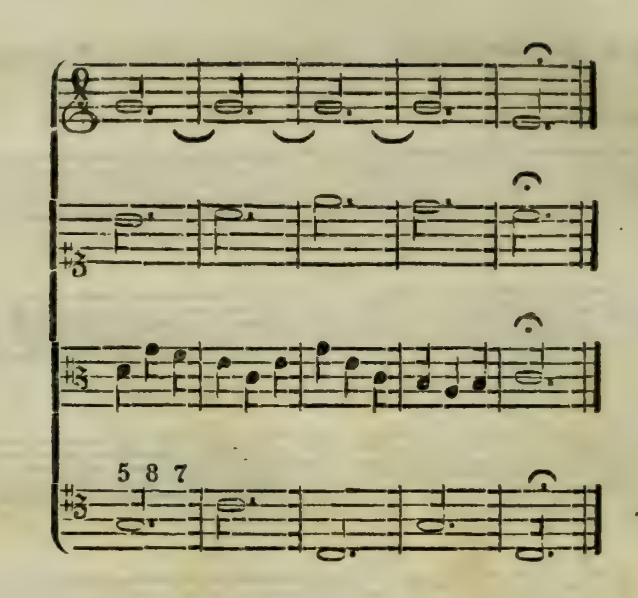
C. f.

Licenz.

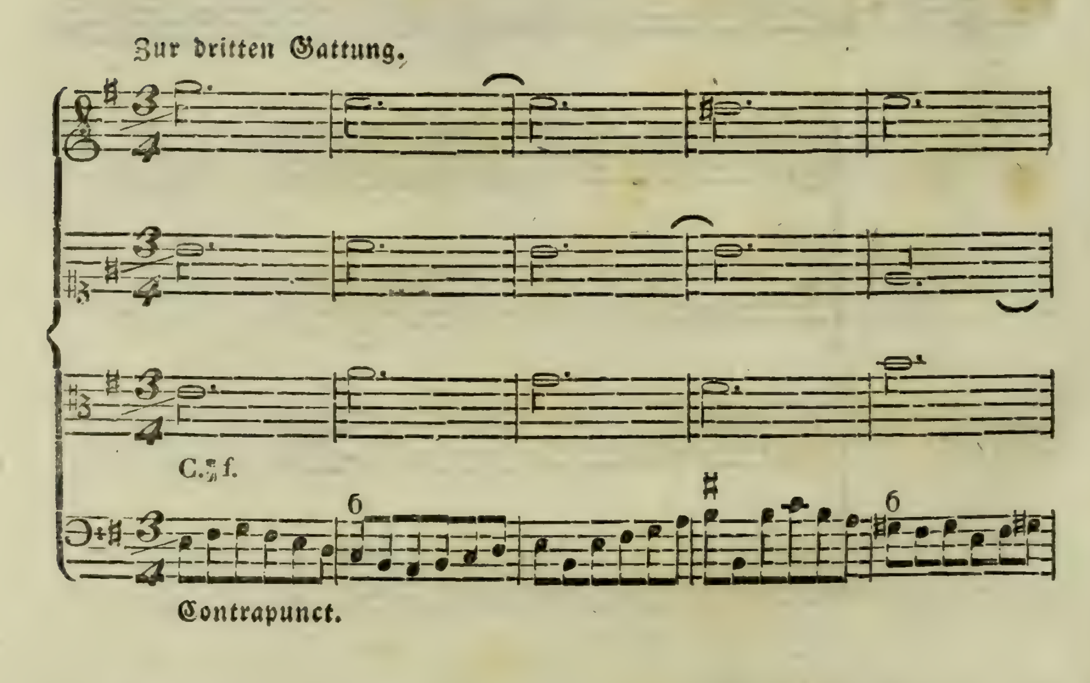
Licenz.

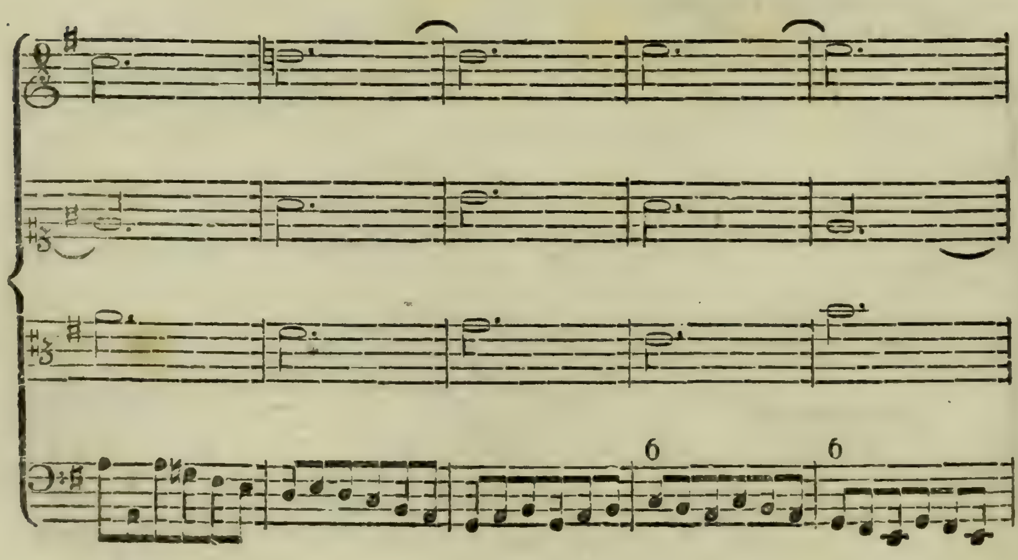
Beyspiele in ungleichen, nähmlich Tripel-Tactarten:

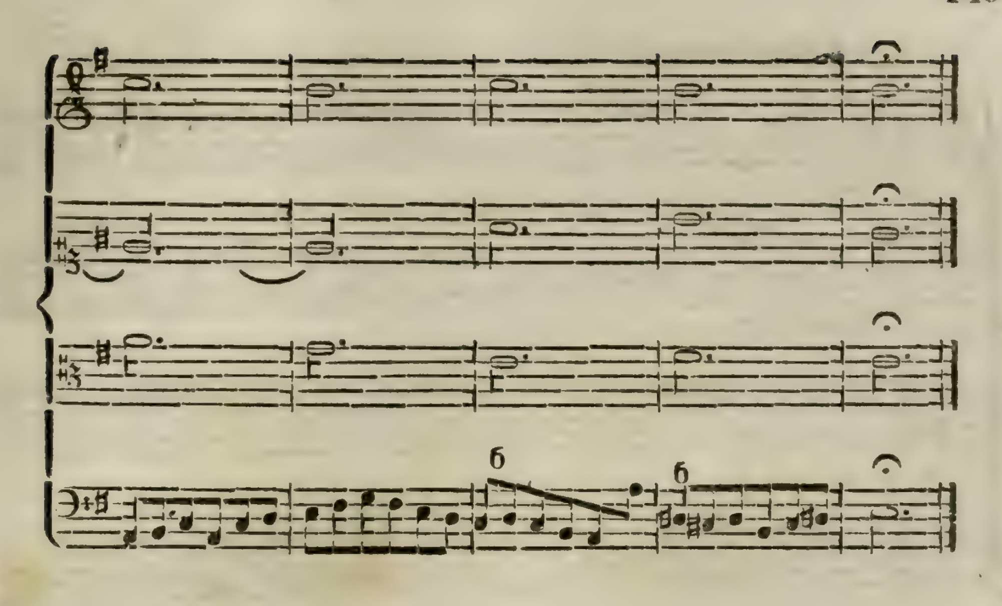




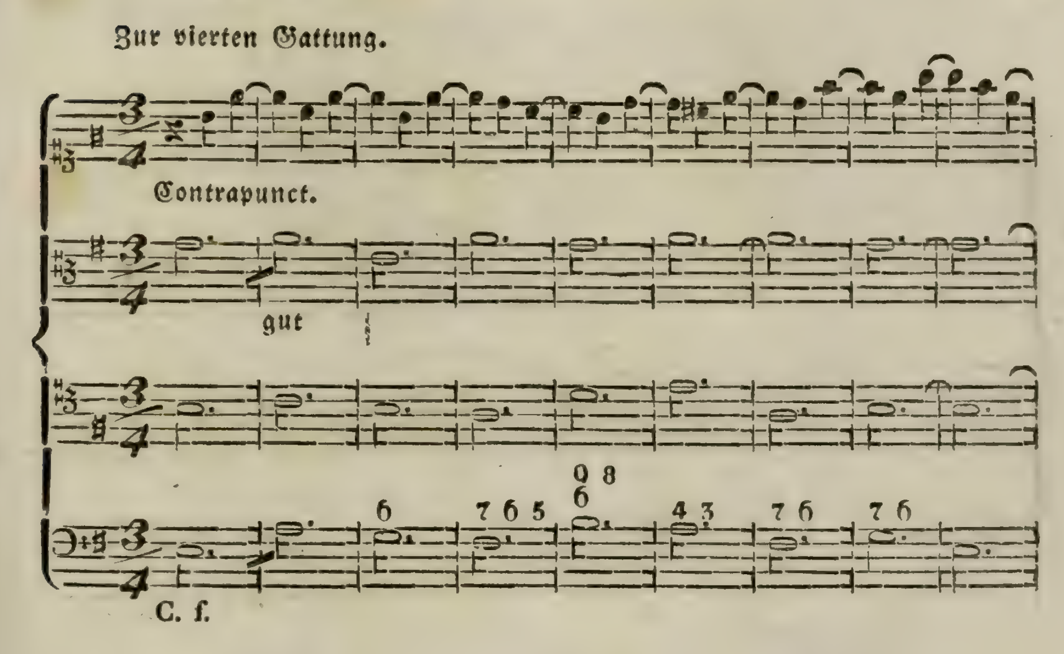
Zur dritten Gattung.

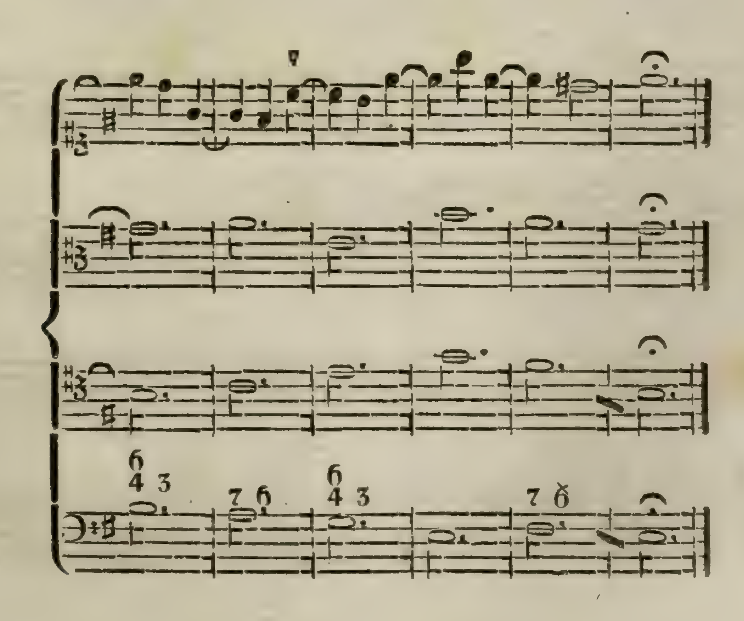




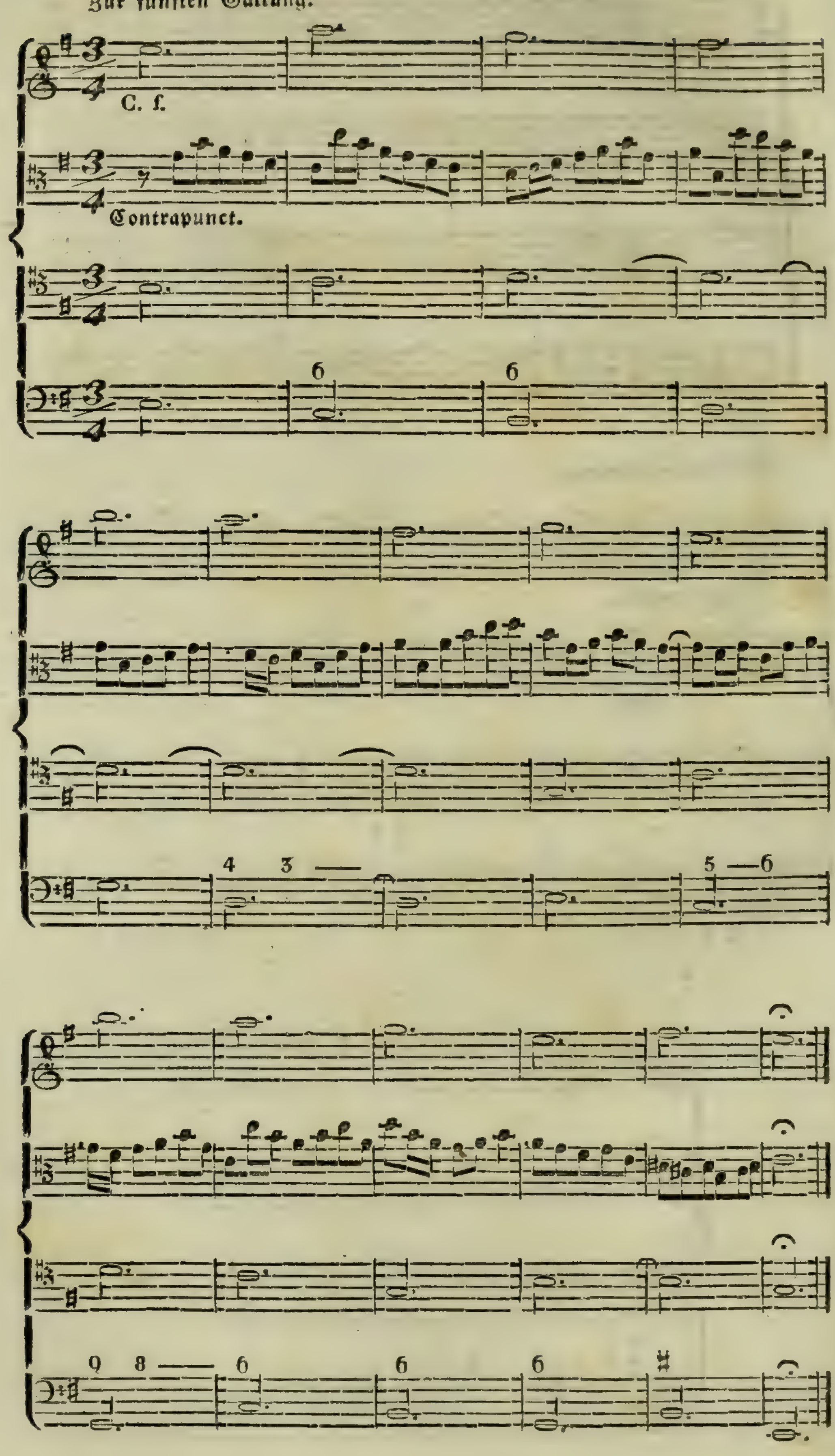


Zur vierten Gattung.



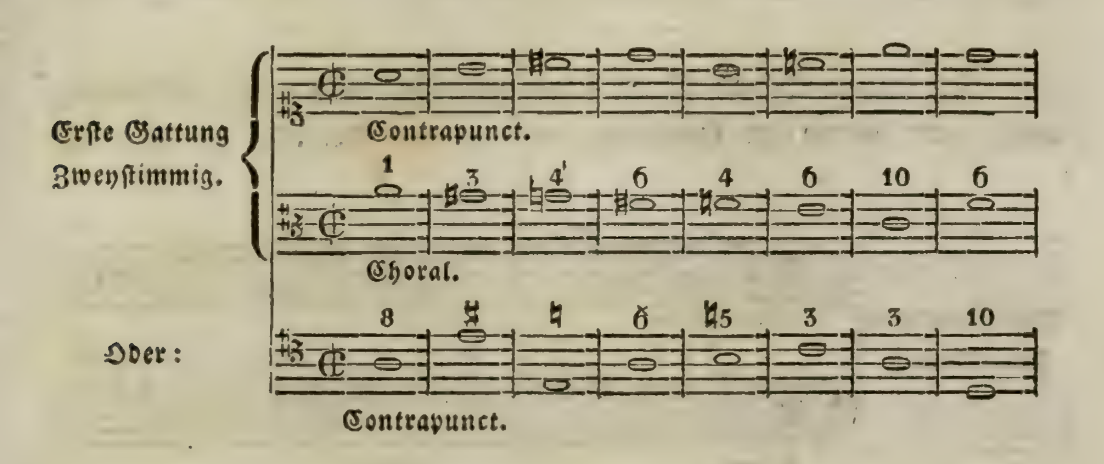


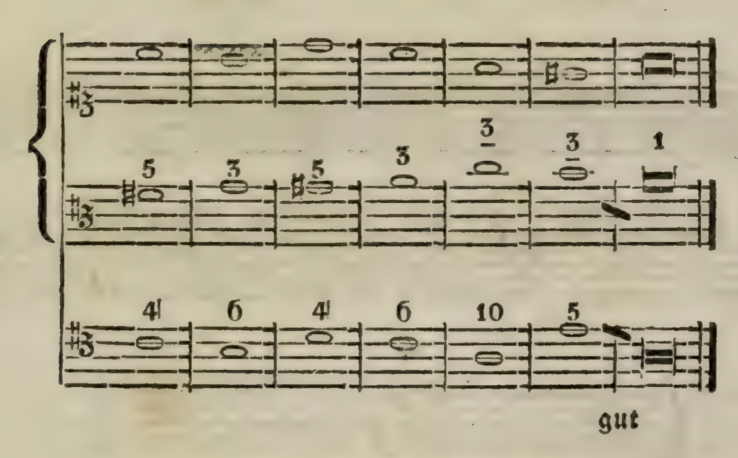
Zur fünften Gattung.

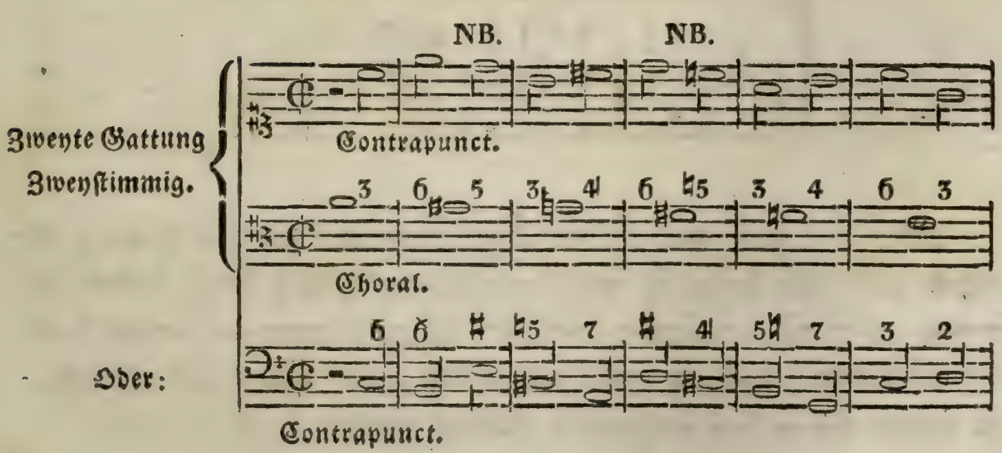


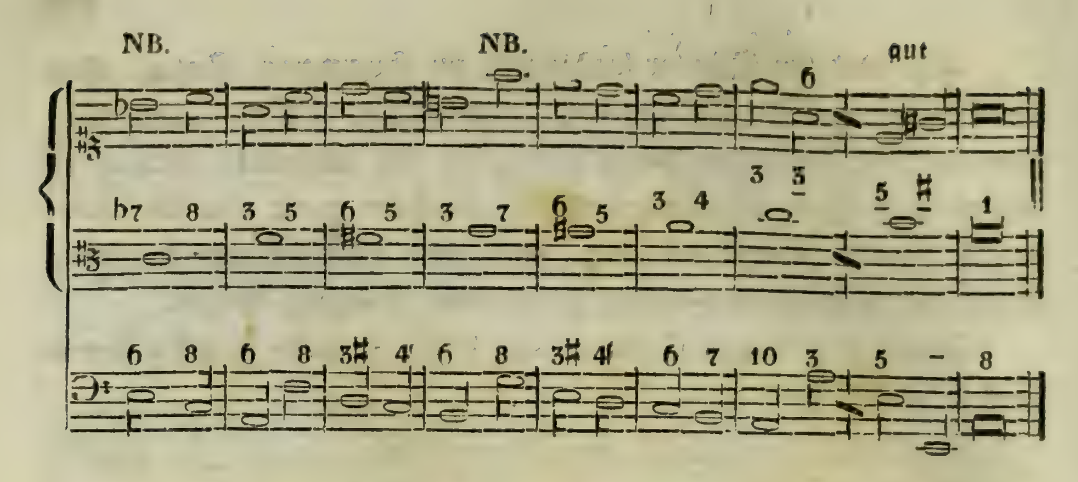
Hat nun ein Schüler hinlänglich im strengen Satze, ohne die Versetzungen der Stimmen zu unterlassen, bis zu einem wünschenswerthen Grade gesicherter Fertigkeit sich eingeübt, so mag er sodann zum freyen übergehen, in welchem durch alle fünf Gattungen sowohl zwey-, als drey-, vier- und fünfstimmige Beyspiele sammt den in dieser Schreibart gestatteten Licenzen, folgen.

Choral zum freyen Contrapunct, dessen Accorde zu allen freyen Sätzen dienlich sind:









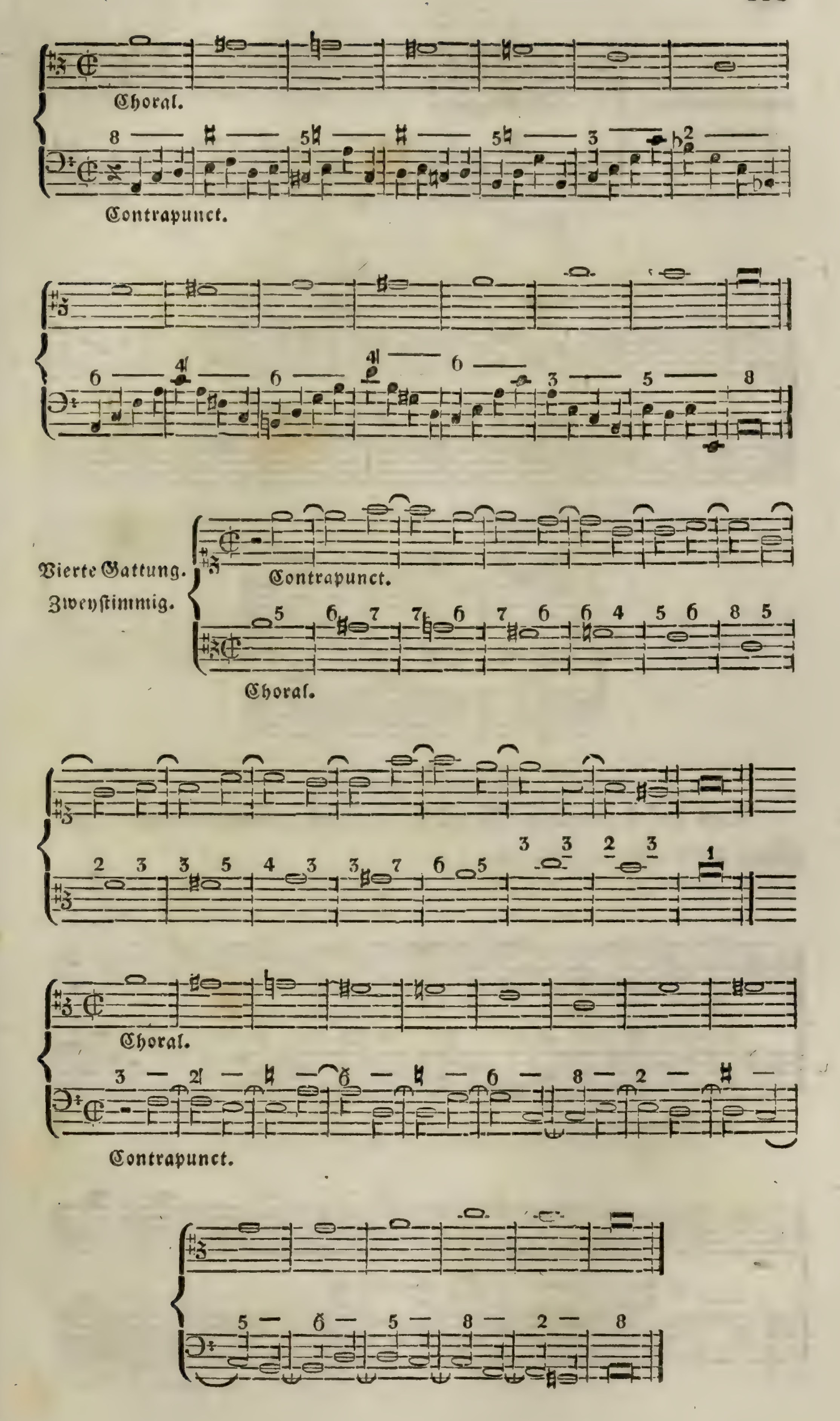
In freyen Sätzen ist es schon erlaubt, von einer Dissonanz weg, und hinein zu springen, wie bey den vier NB. zu sehen ist.

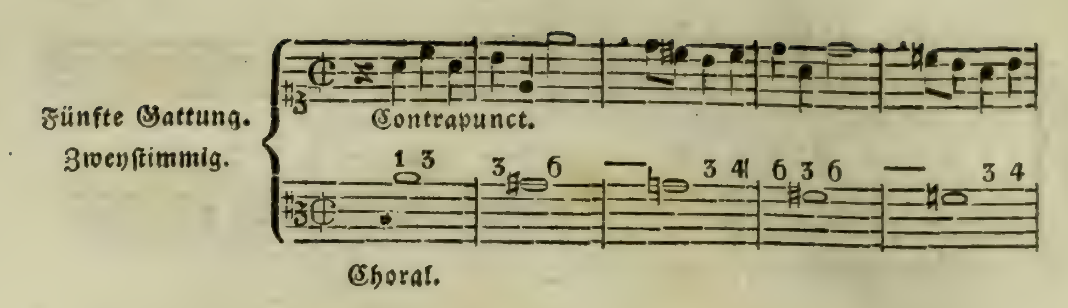
Dritte Gattung Zweystimmig.

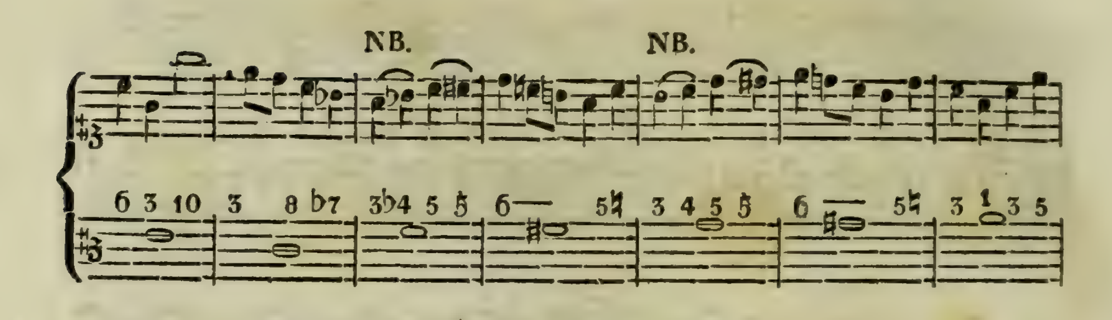
Contrapunct.

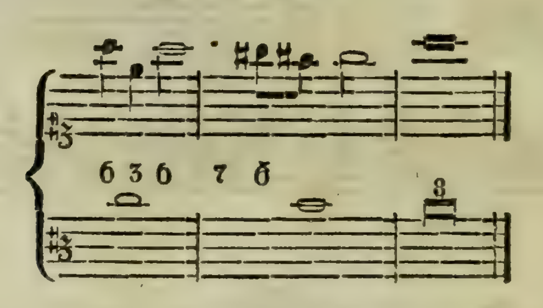
Choral.

Man darf also auch in der Oberstimme mit der Ober-Terz anfangen und schließen; in der Unterstimme jedoch wohl damit beginnen, aber nicht endigen; weil eine Sext-Harmonie, welche drey- oder vierstimmig dadurch entstehen würde, nur eine Halb-Cadenz, und sofort keinen befriedigenden Schluß bildet.

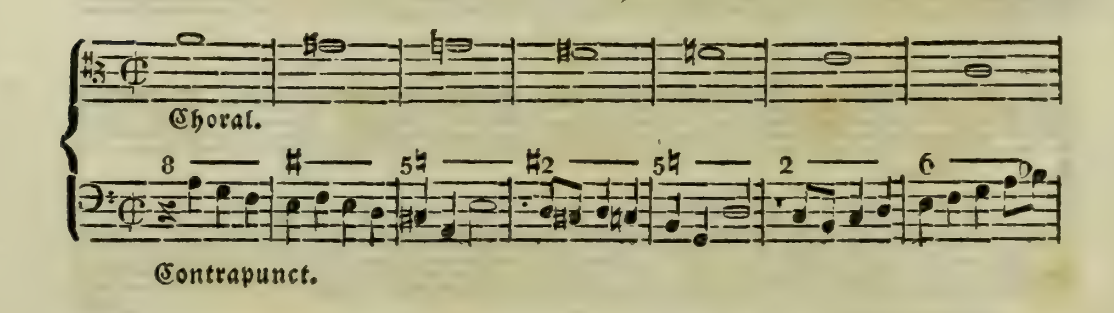

Choral.
Contrapunct.
Vierte Gattung.
Zweystimmig.
Contrapunct.
Choral.
Choral.
Contrapunct.

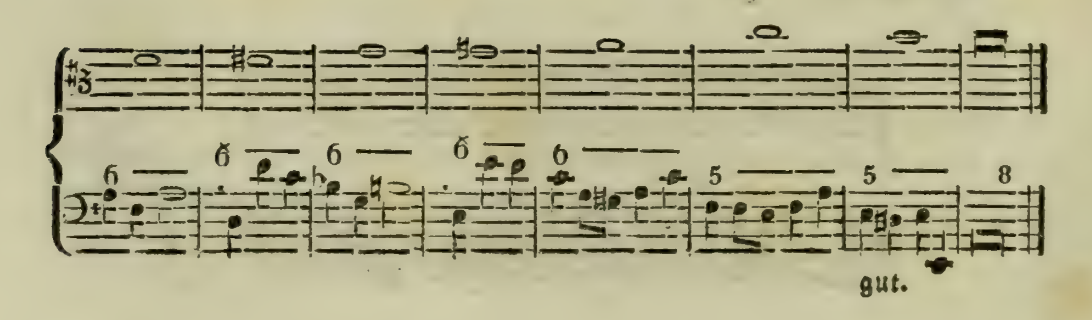


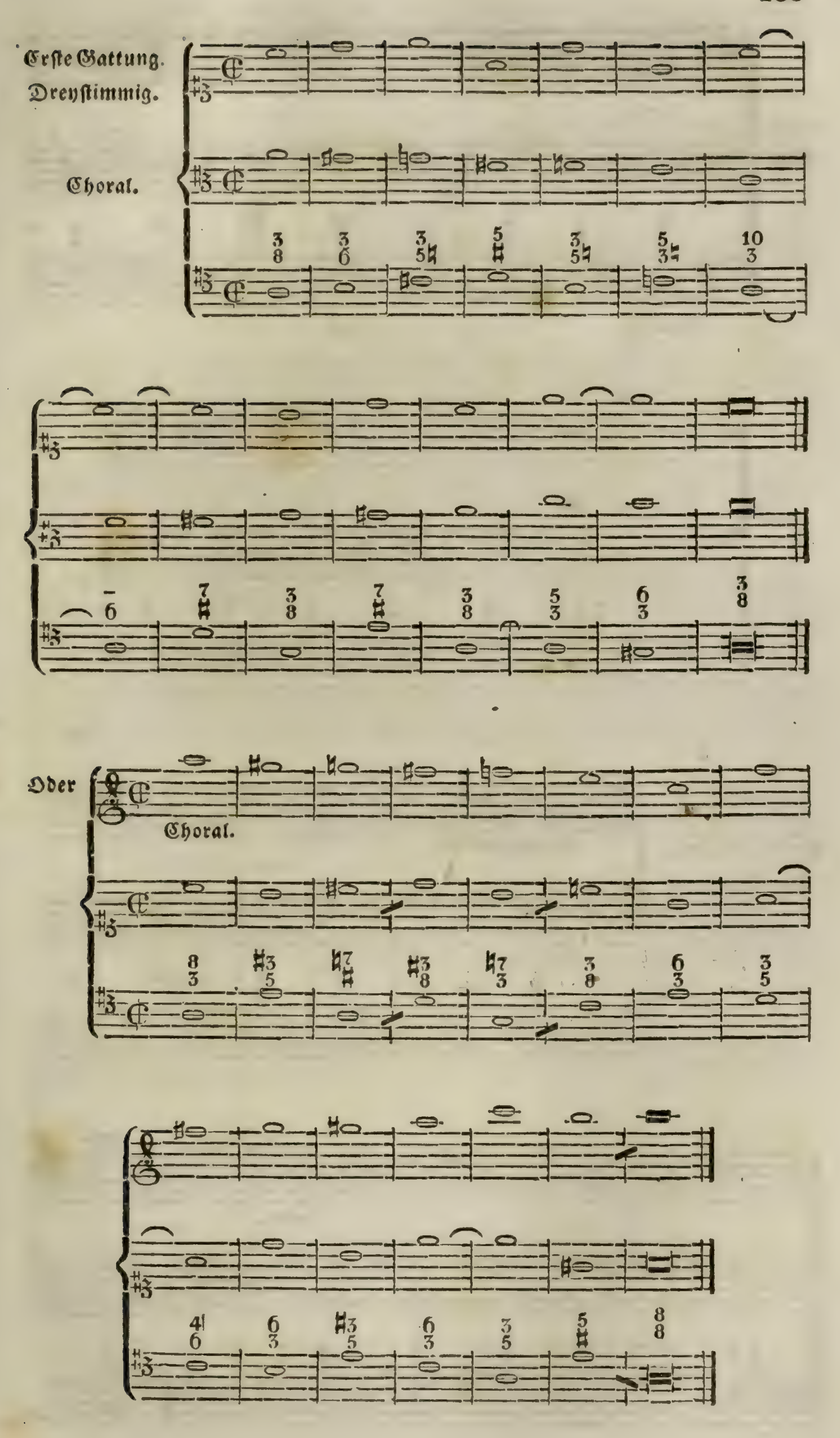


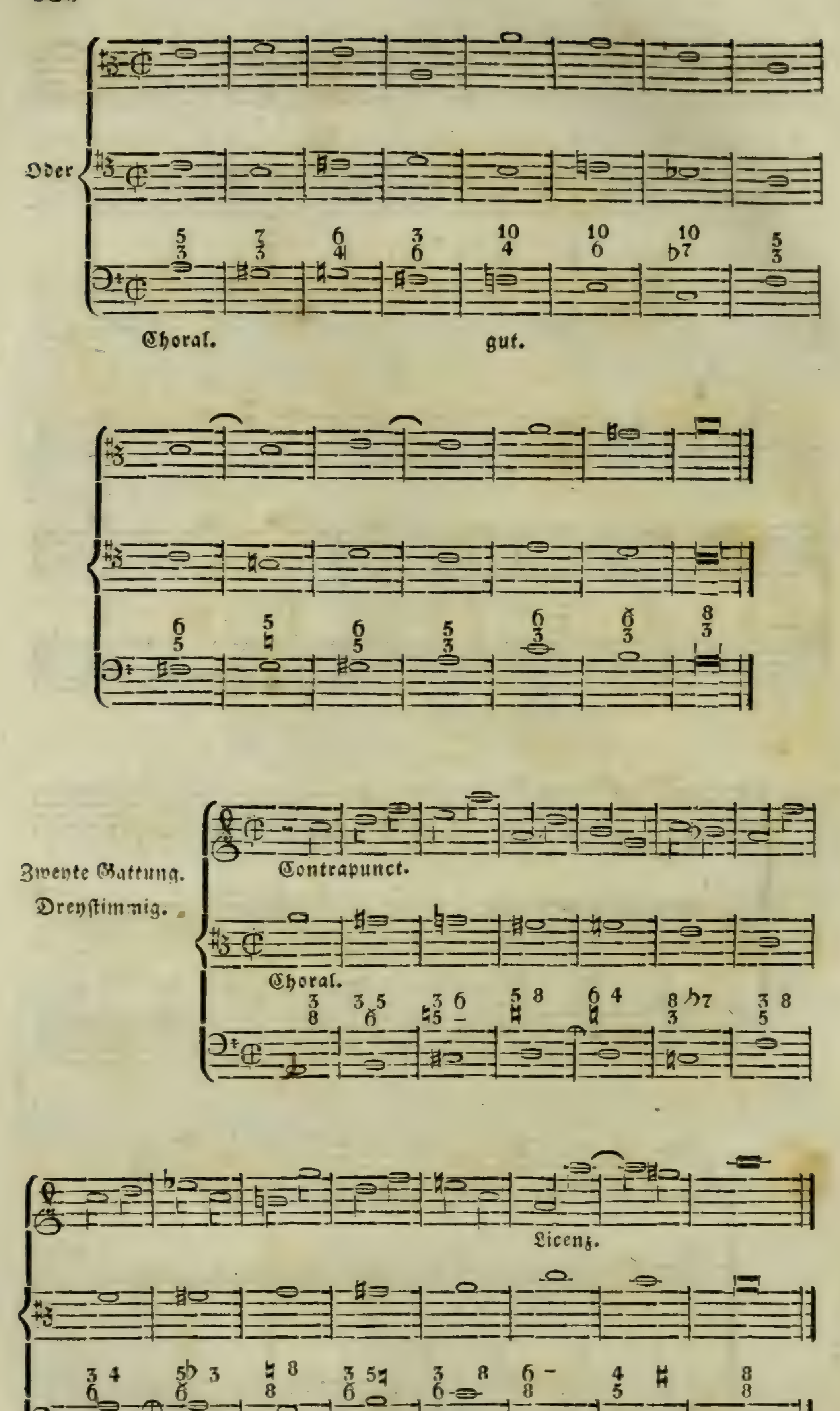


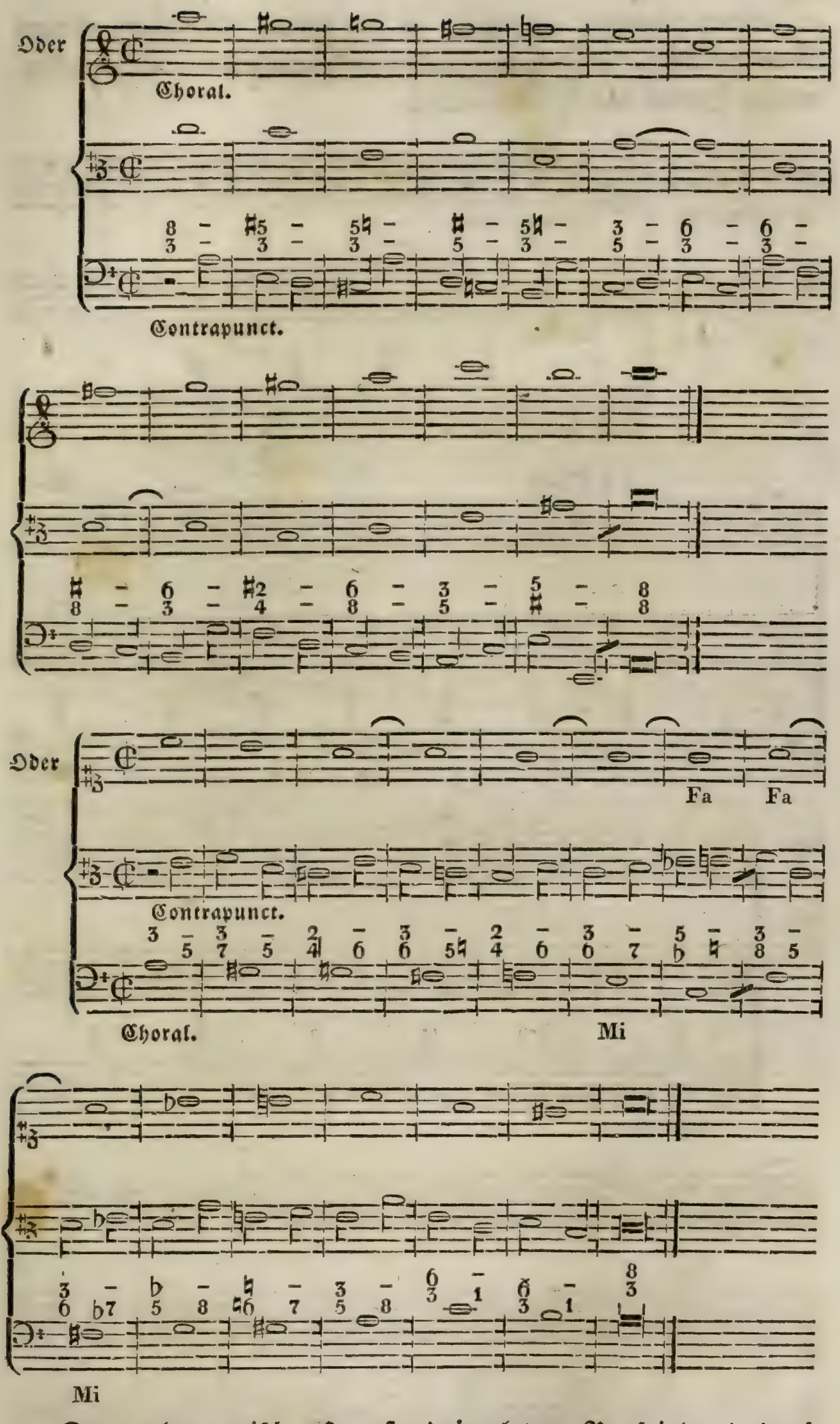
Daß das chromatische Geschlecht nunmehr ebenfalls erlaubt sey, zeigen obige beyden NB. an.





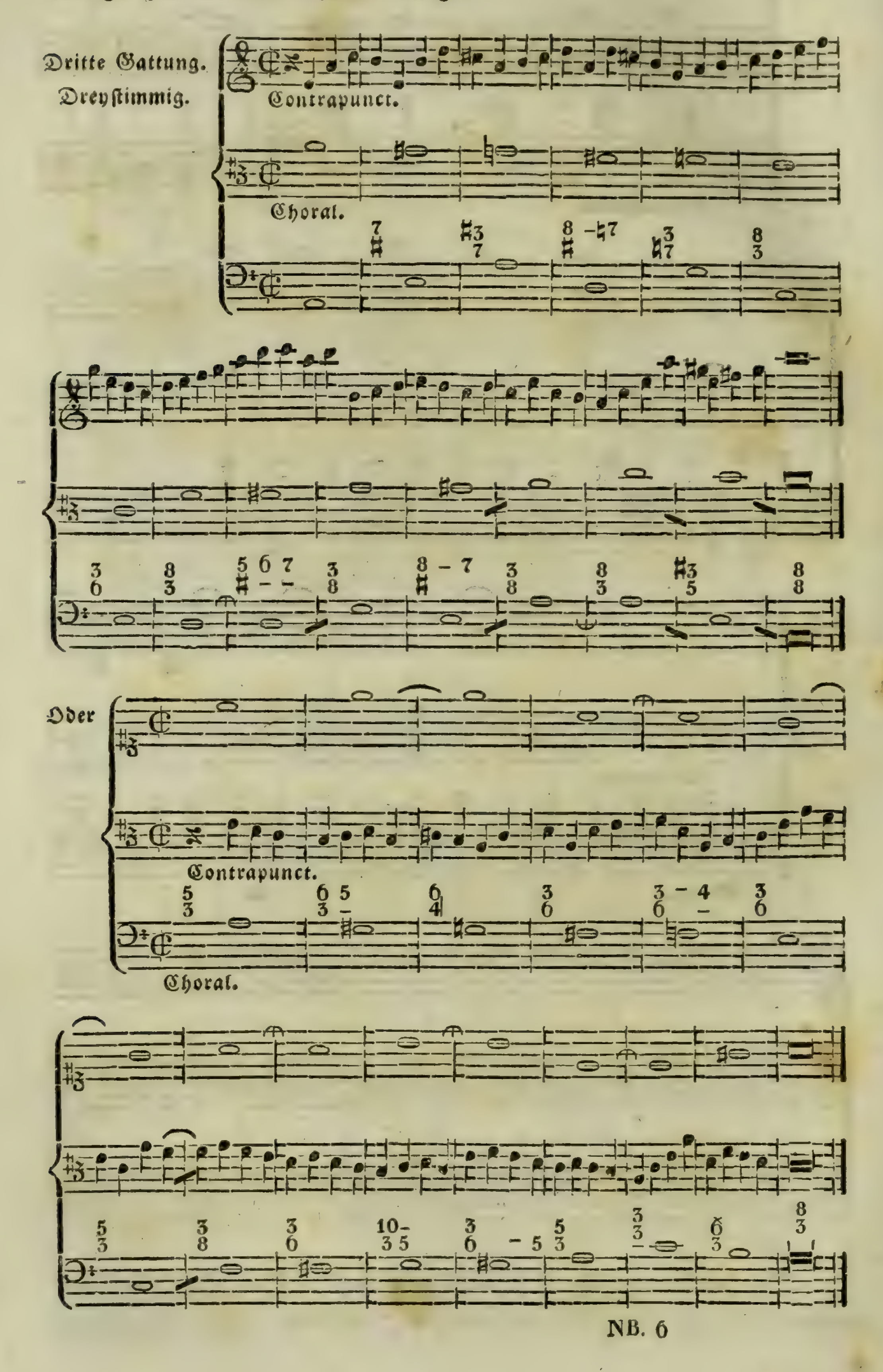

Erste Gattung.
Dreystimmig.
Choral.
Oder
Choral.
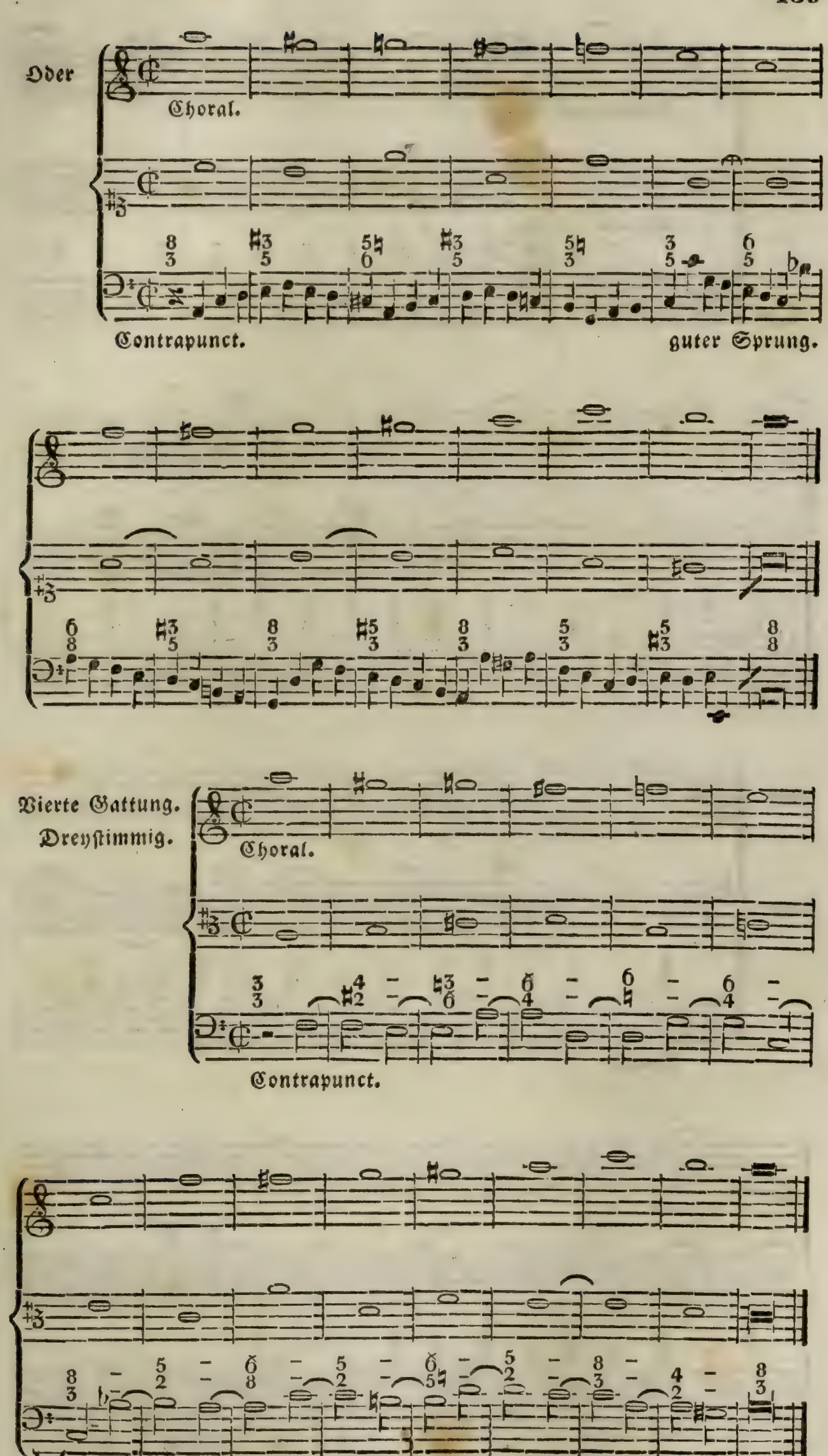

Oder
Choral.
gut.
Zweyte Gattung.
Dreystimmig.
Contrapunct.
Choral.
Licenz.

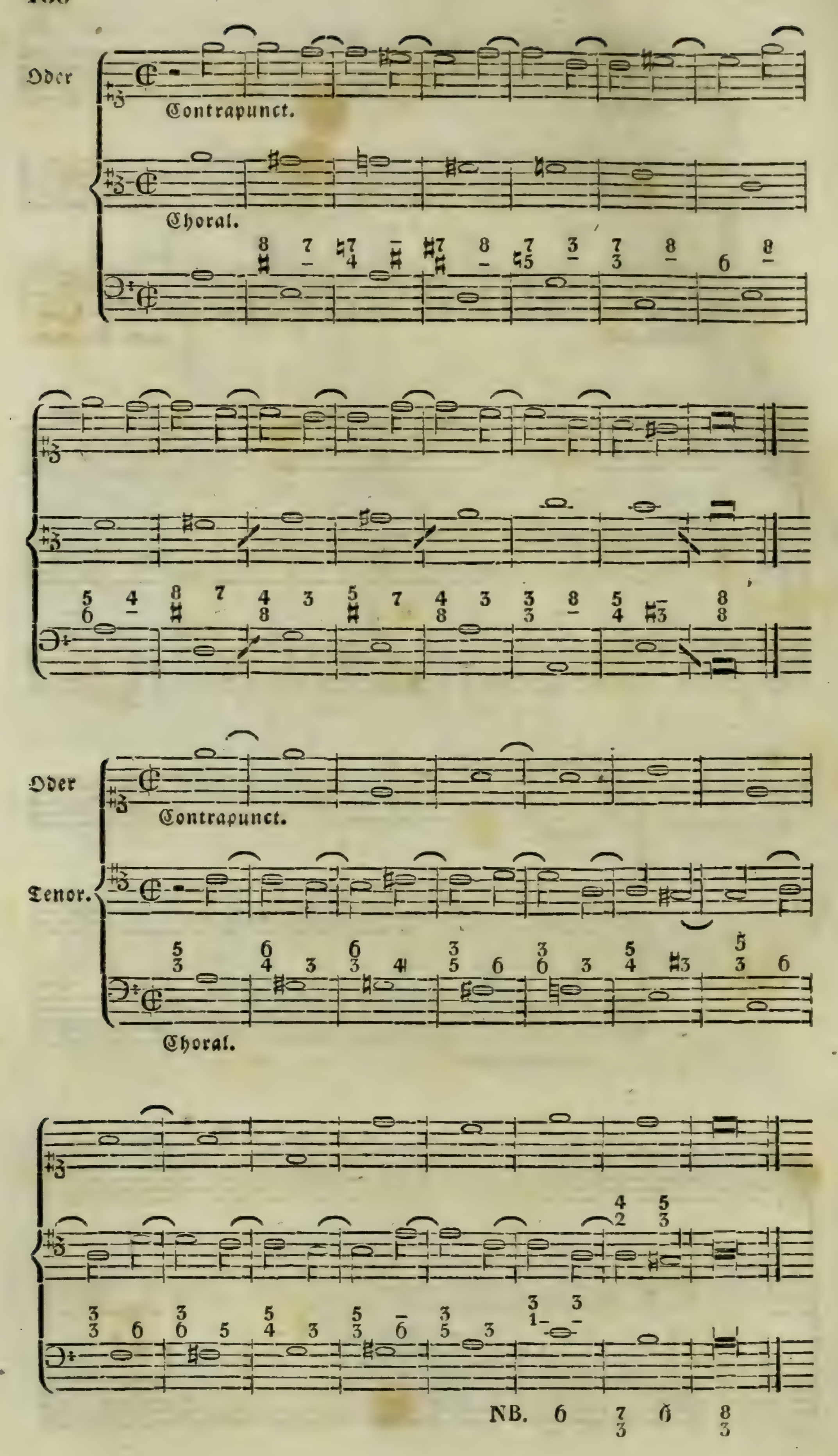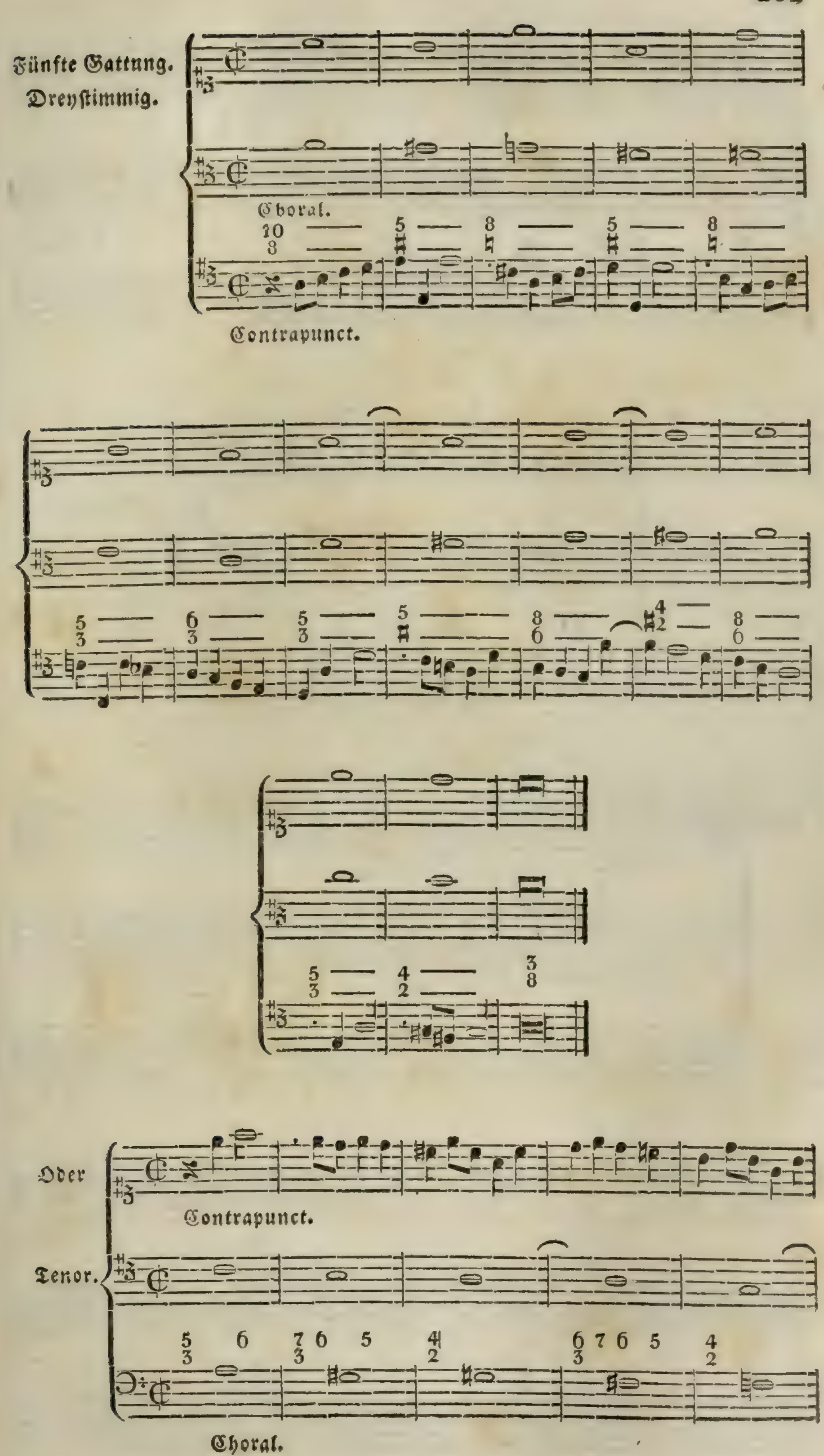


Der unharmonische Querstand im letzten Beyspiele, das mi contra fa, — „diabolus in musica," wie die alten Satzlehrer
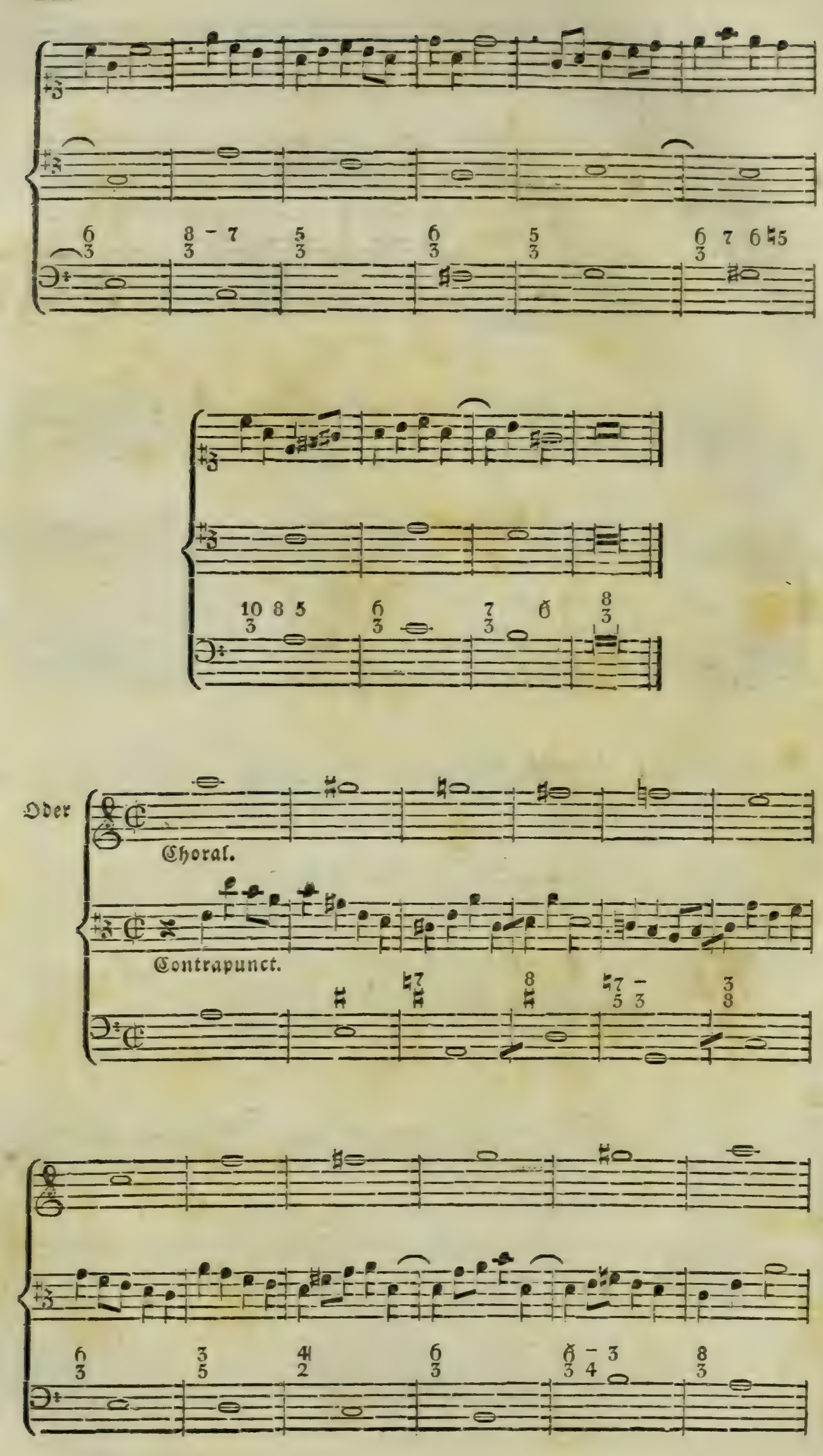
zu reimen pflegten, unterliegt in der freyen Schreibart keinem Verbothe mehr, so ferne nur die Fortschreitung nicht durch gesangwidrige Härten das Gehör beleidigt.
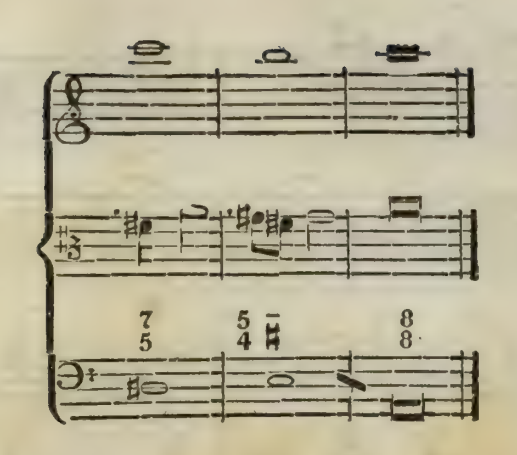



Oder
Choral.
Contrapunct.
guter Sprung.
Vierte Gattung.
Dreystimmig.
Choral.
Contrapunct.


Oder
Contrapunct.
Choral.
Oder
Contrapunct.
Tenor.
Choral.
NB.


Fünfte Gattung.
Dreystimmig.
Choral.
Contrapunct.
Oder
Contrapunct.
Tenor.
Choral.



Oder
Choral.
Contrapunct.
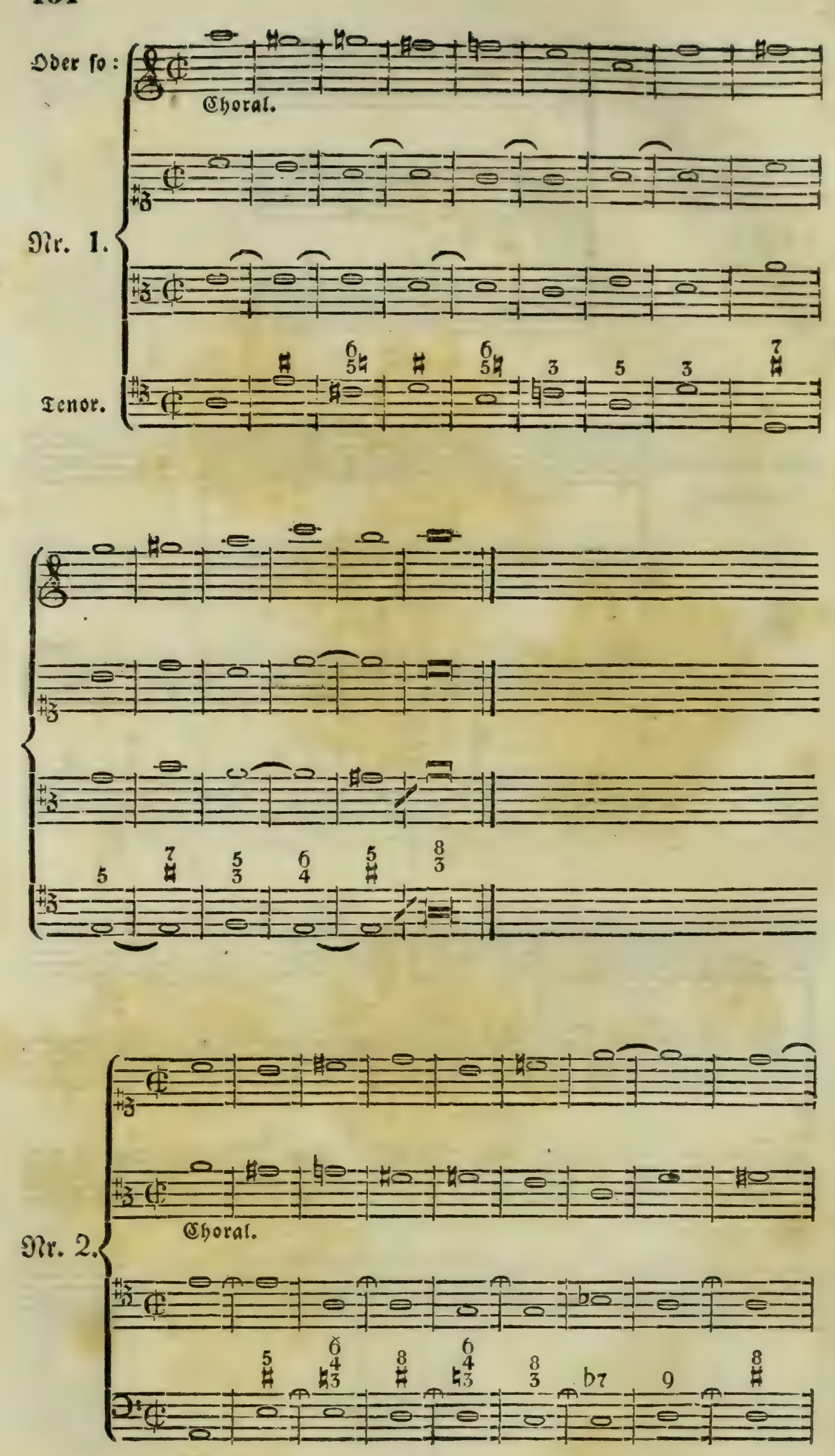


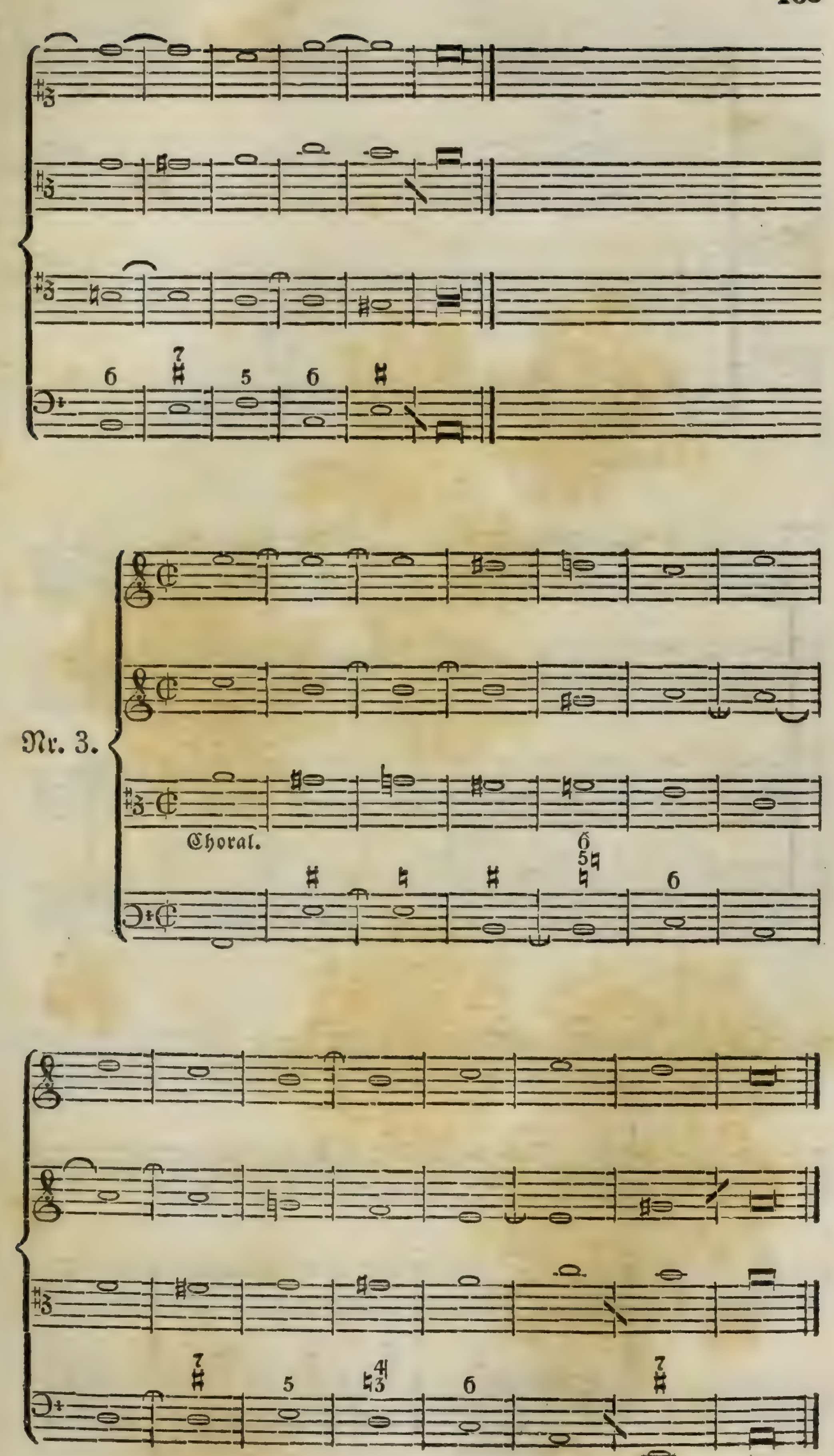
Erste Gattung.
Vierstimmig.

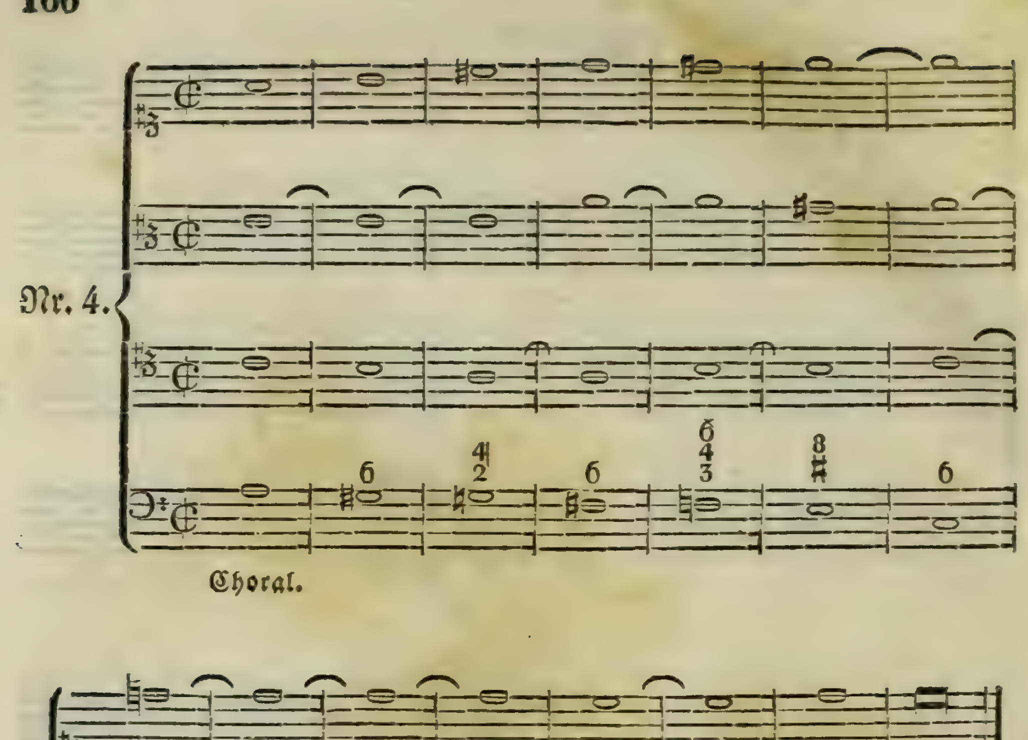
Nr. 1.

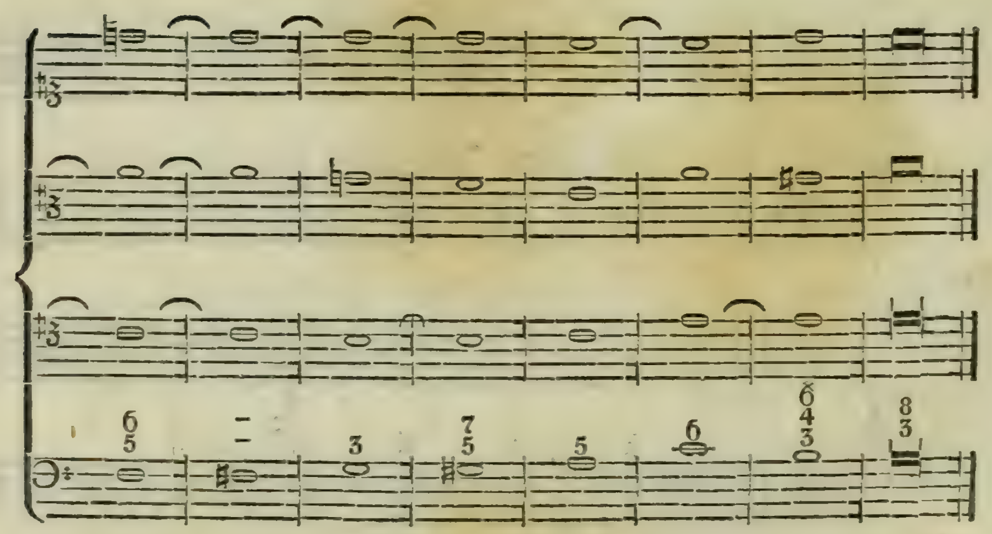
Choral.
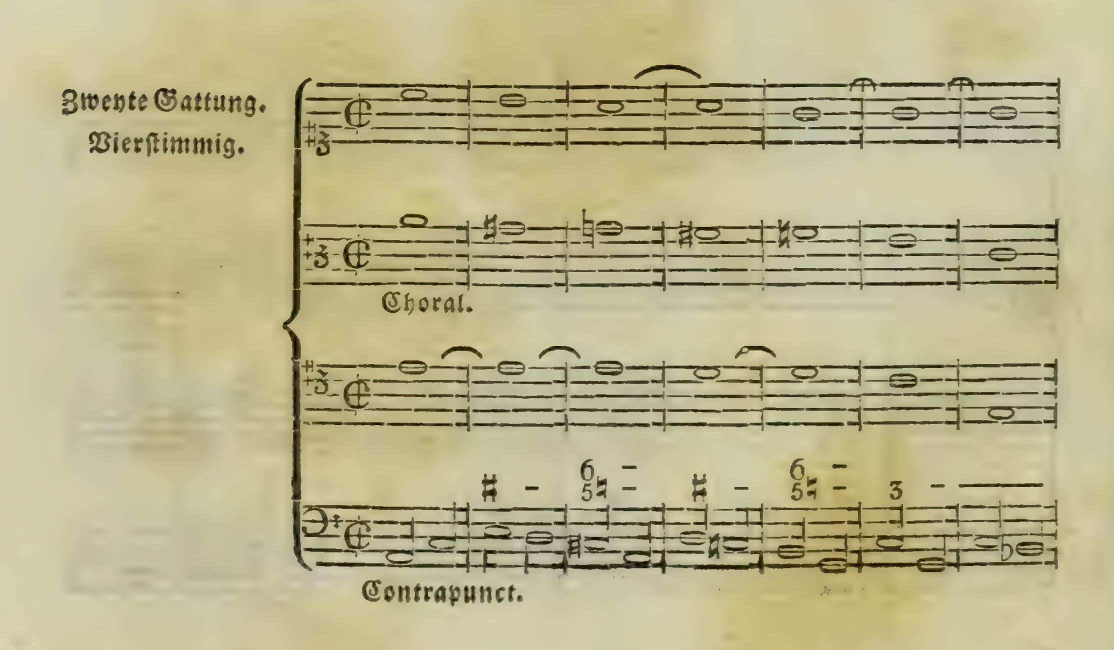
*

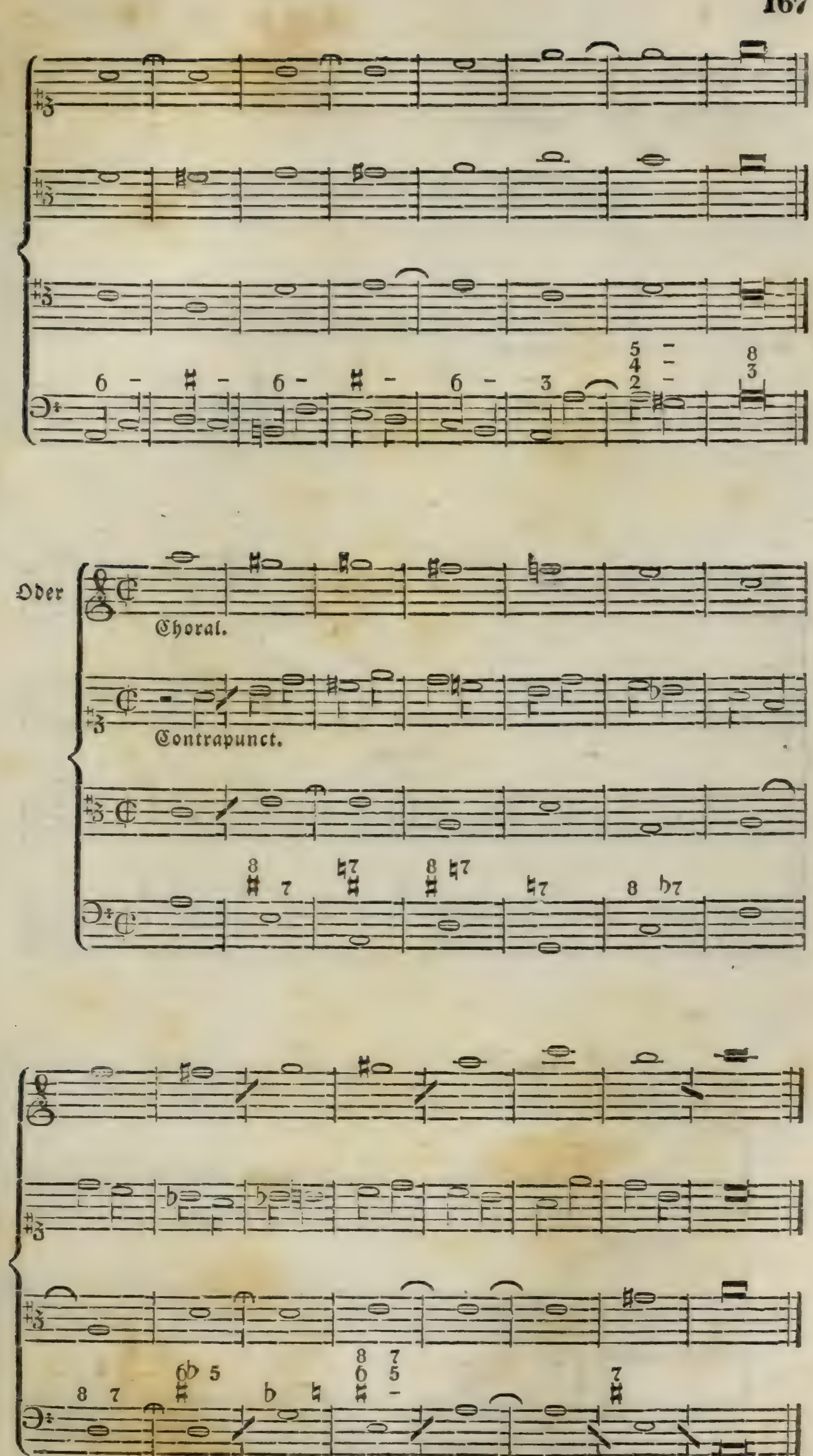

Oder so:
Choral.
Nr. 1.
Tenor.
Nr. 2.
Choral.

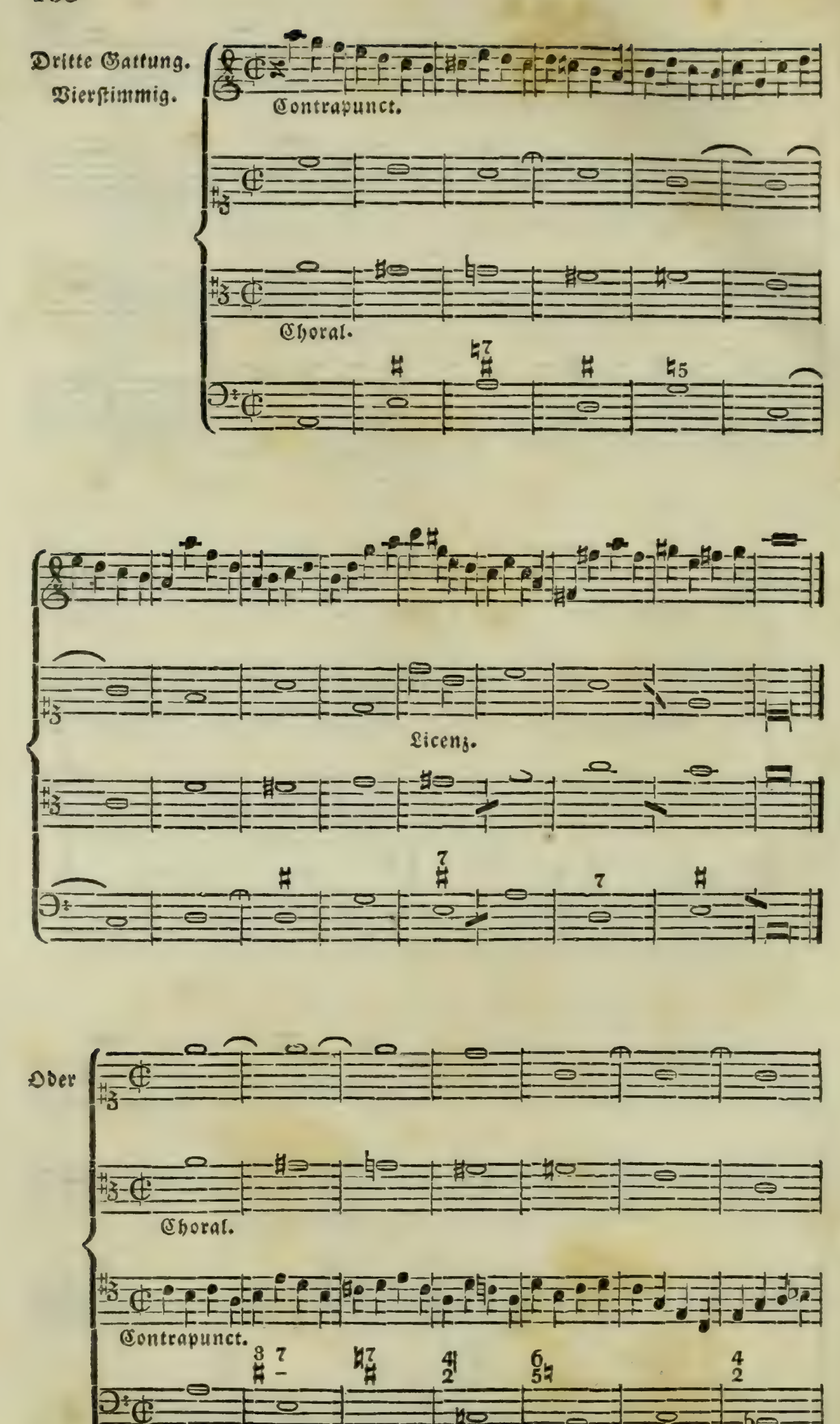

Nr. 3.
Choral.

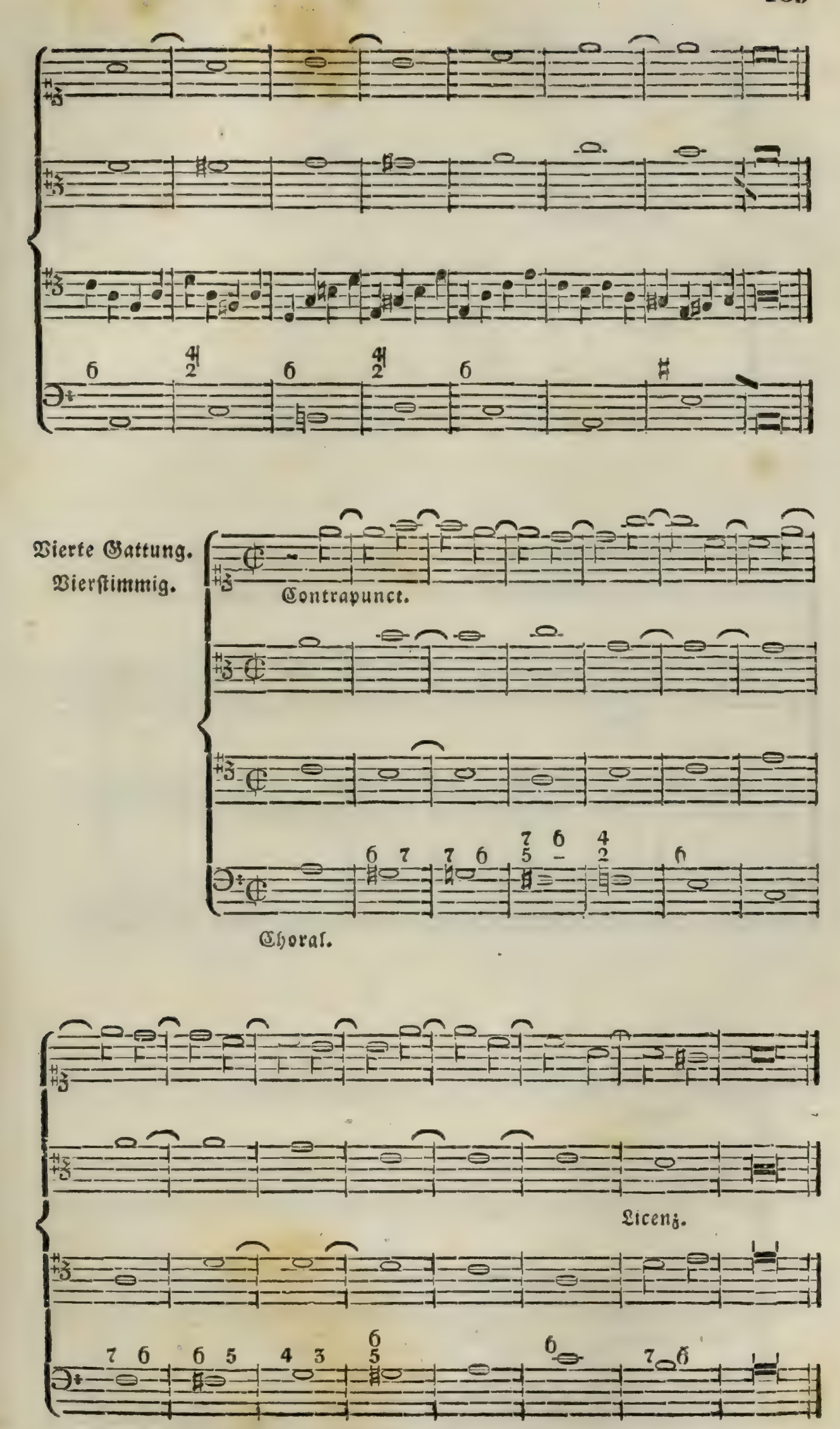

Nr. 4.
Choral.

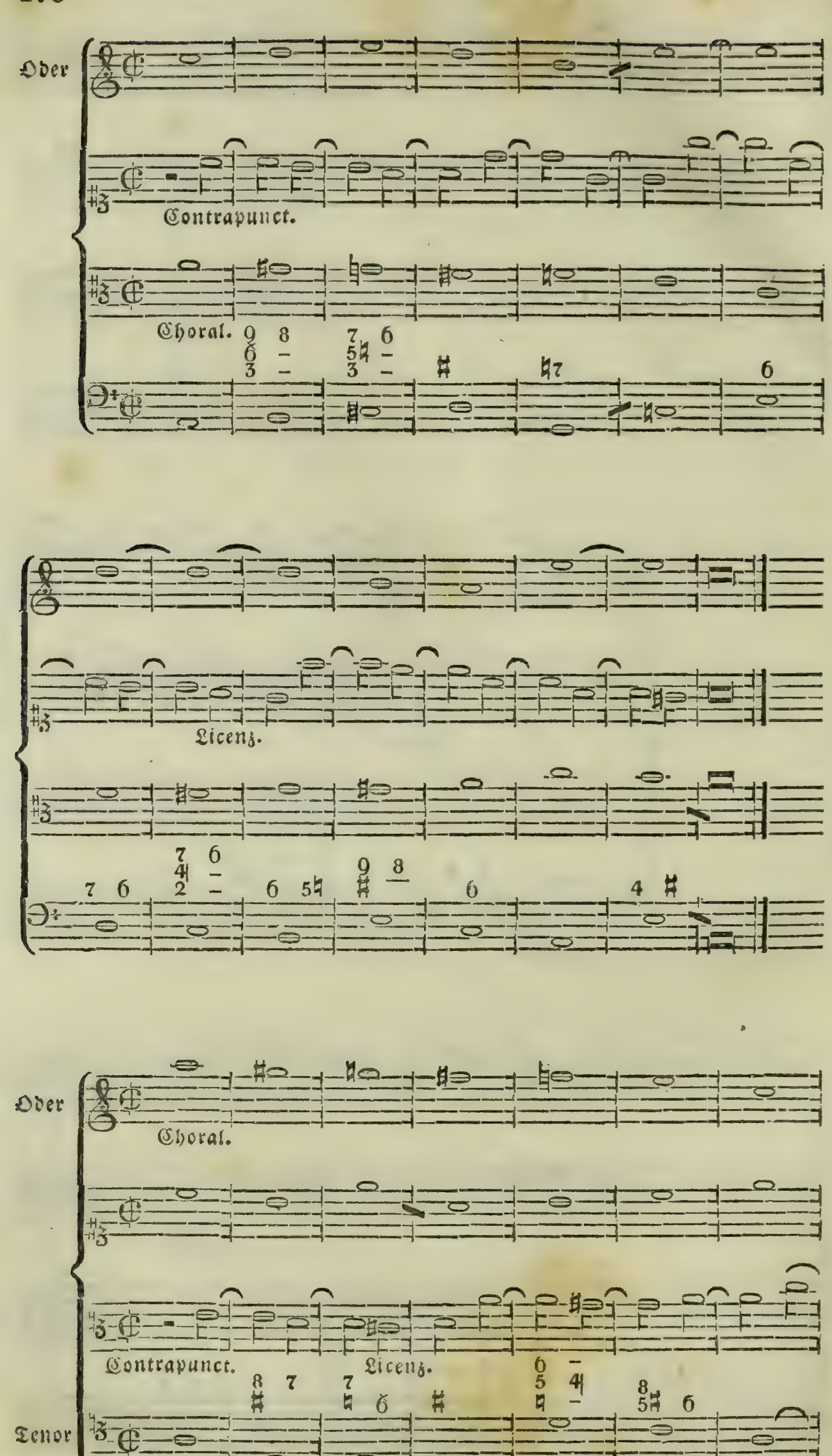



Zweyte Gattung.
Vierstimmig.
Choral.
Contrapunct.


Oder
Choral.
Contrapunct.


Dritte Gattung.
Vierstimmig.
Contrapunct.
Choral.
Licenz.
Oder
Choral.
Contrapunct.
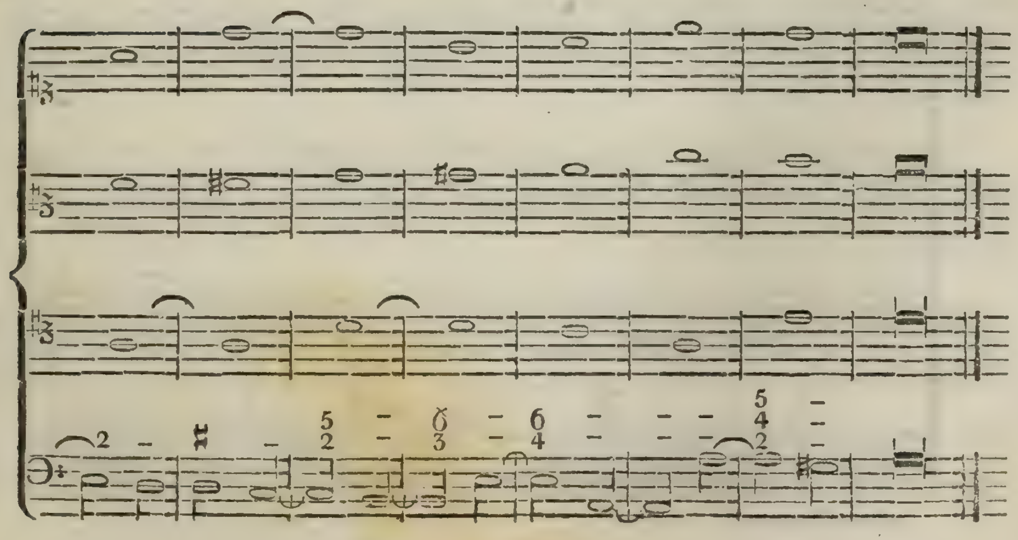

Vierte Gattung.
Vierstimmig.
Contrapunct.
Choral.
Licenz.

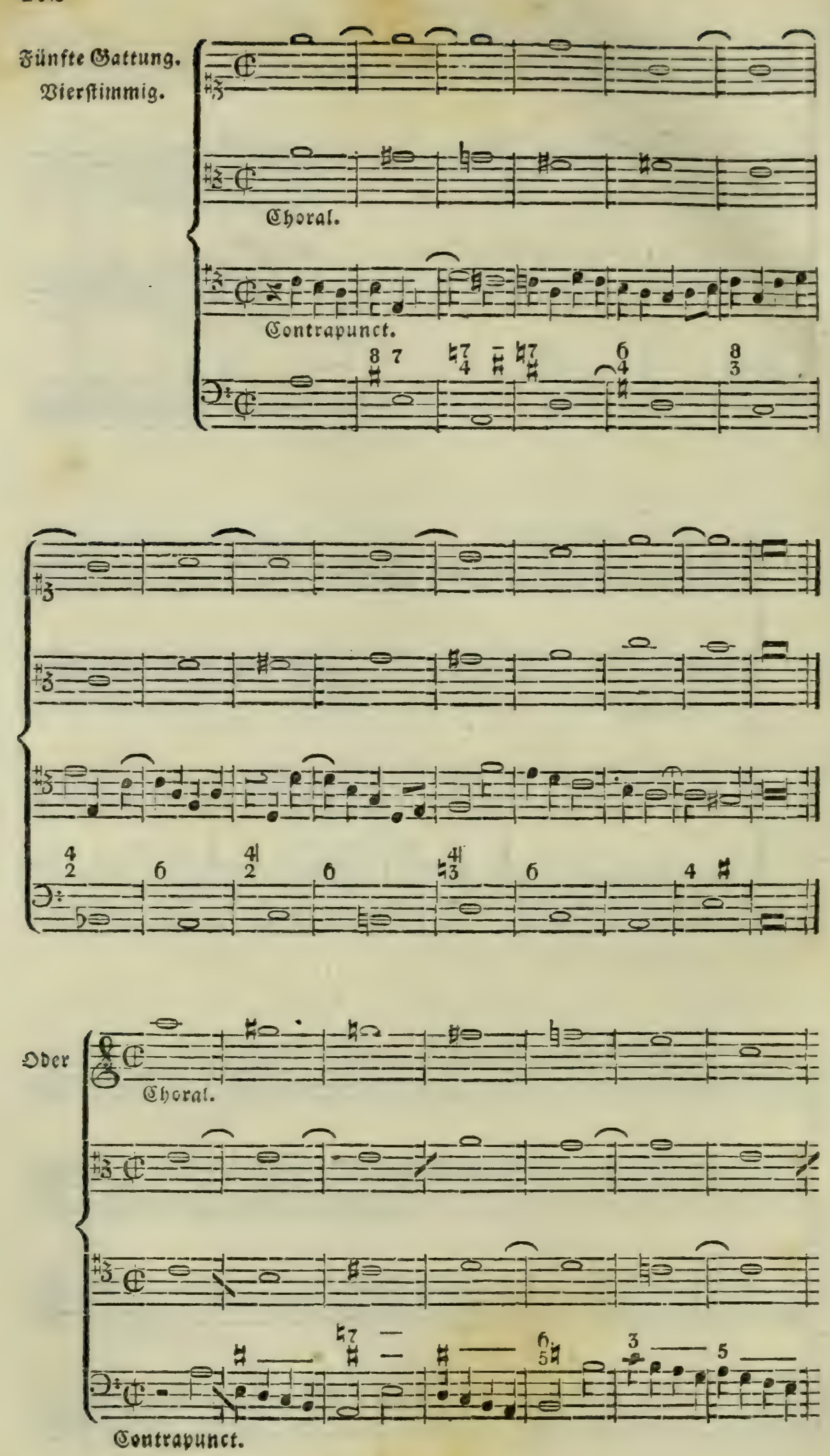

Oder
Contrapunct.
Choral.
Licenz.
Oder
Choral.
Contrapunct.
Licenz.
Tenor
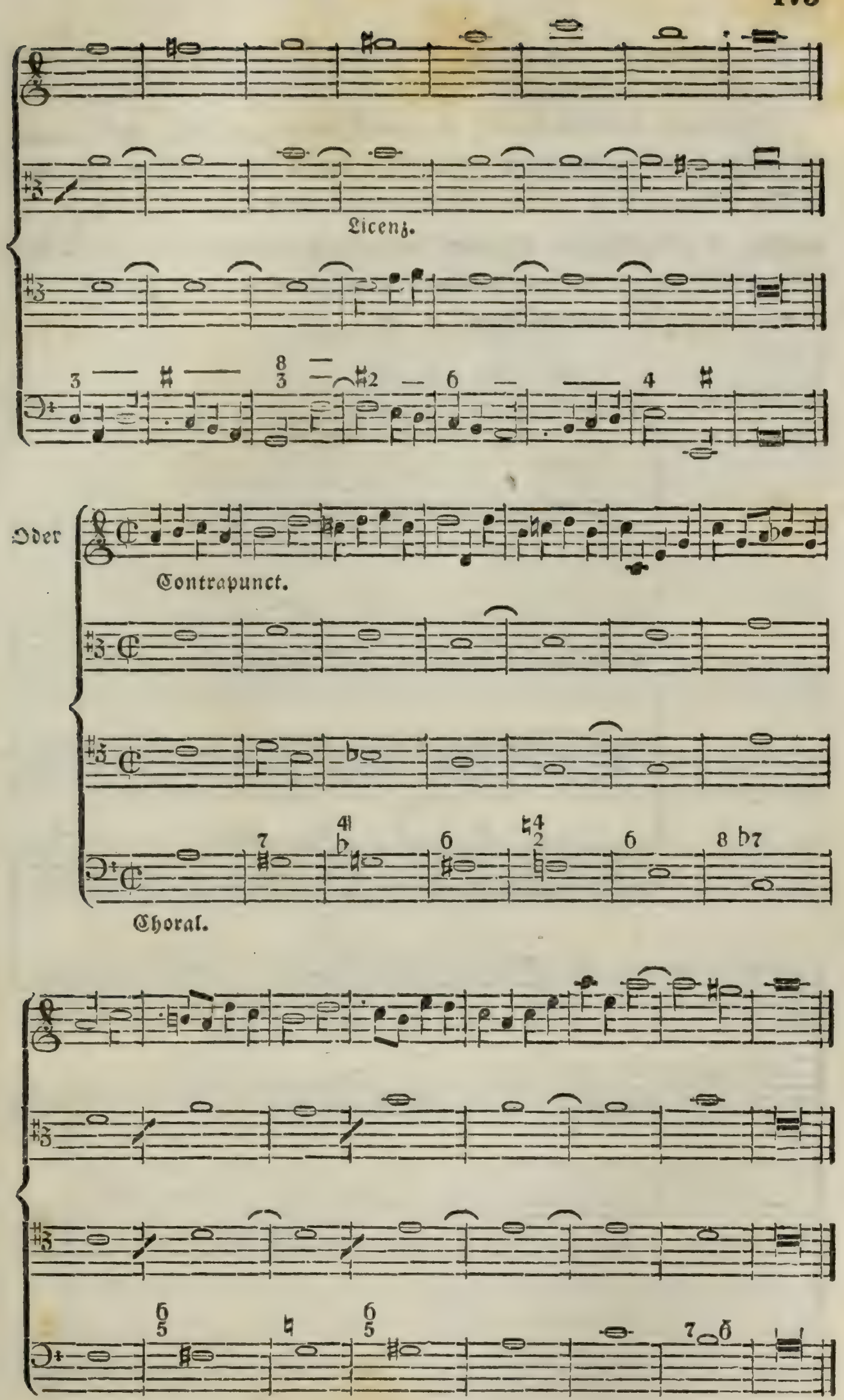
Oder

Choral.

Contrapunct.



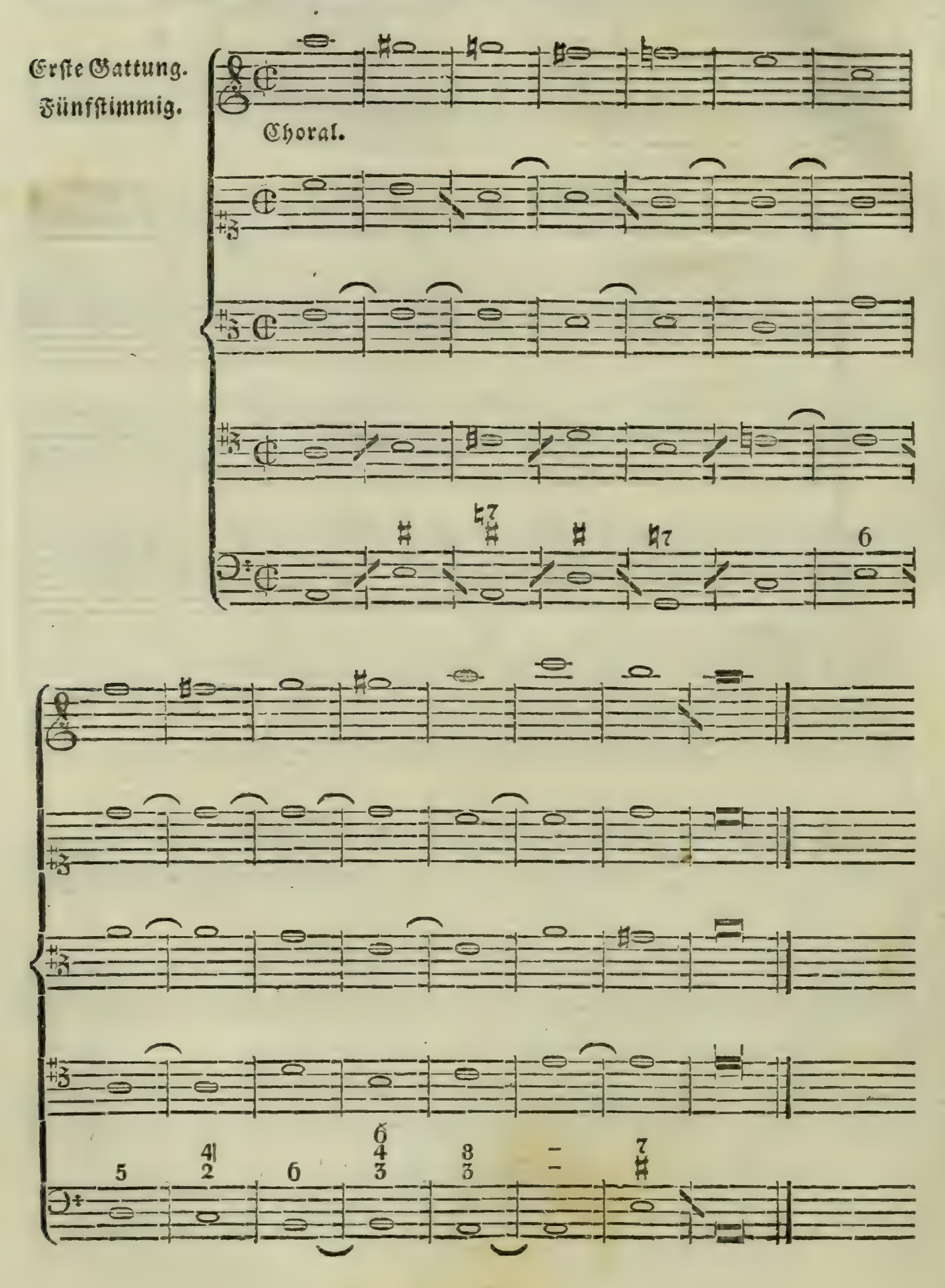

Fünfte Gattung.
Vierstimmig.
Choral.
Contrapunct.
Oder
Choral.
Contrapunct.

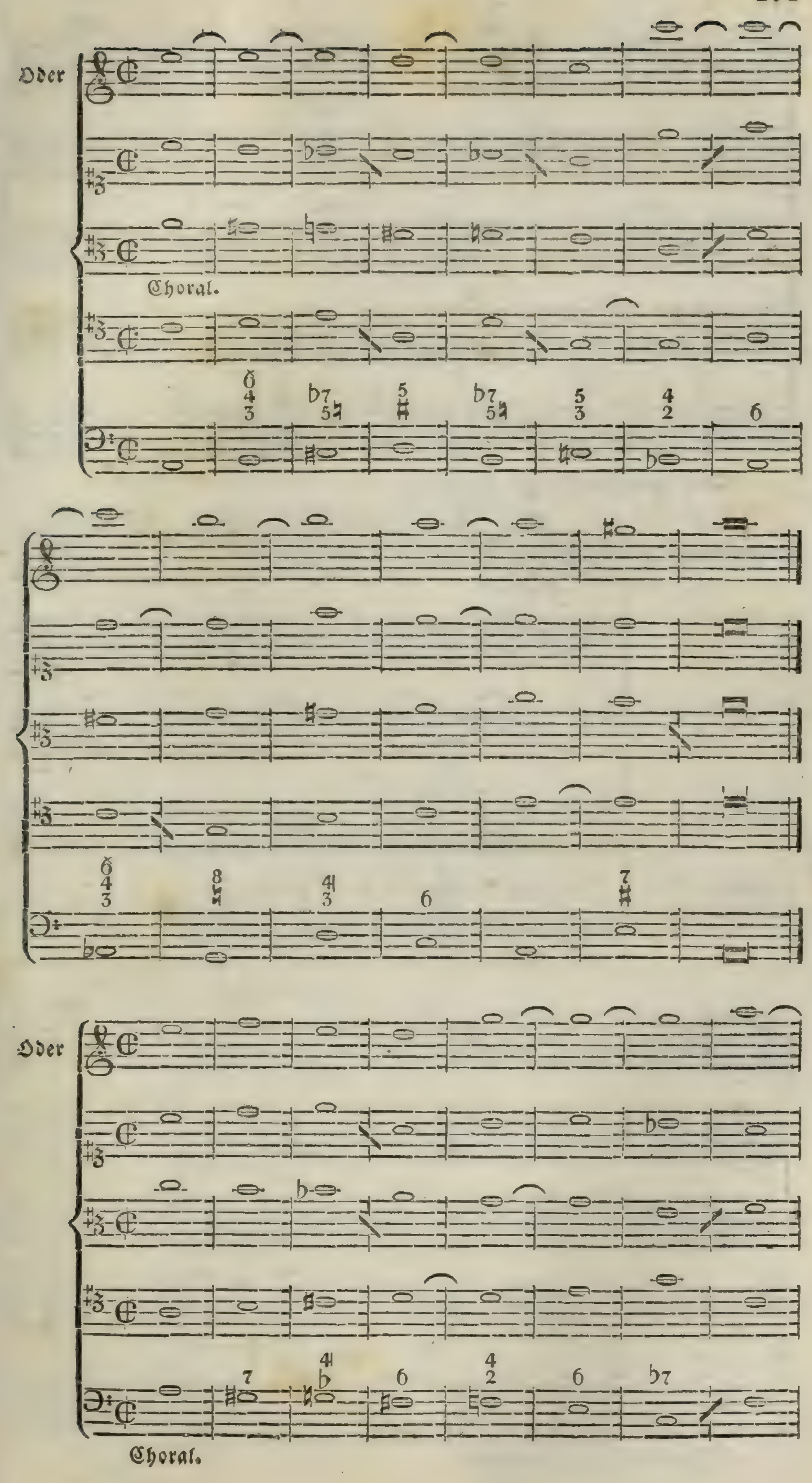


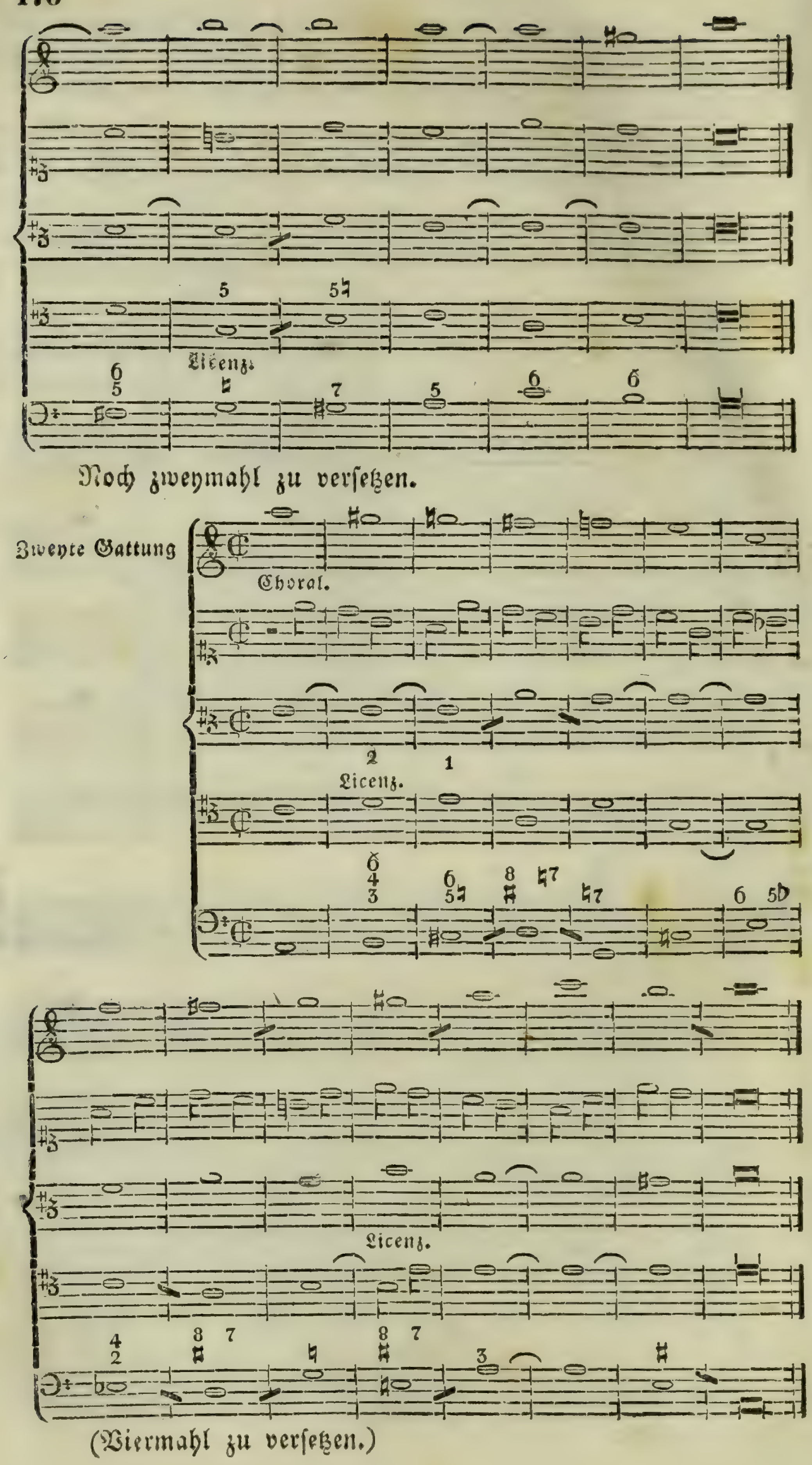
Daß sämmtliche vorstehende Beyspiele einer nochmahligen doppelten Verkehrung der Stimmen fähig sind, welche von Seite des

Schülers zur nützlichen Übung keineswegs unterlassen werden darf, braucht keiner Erinnerung.

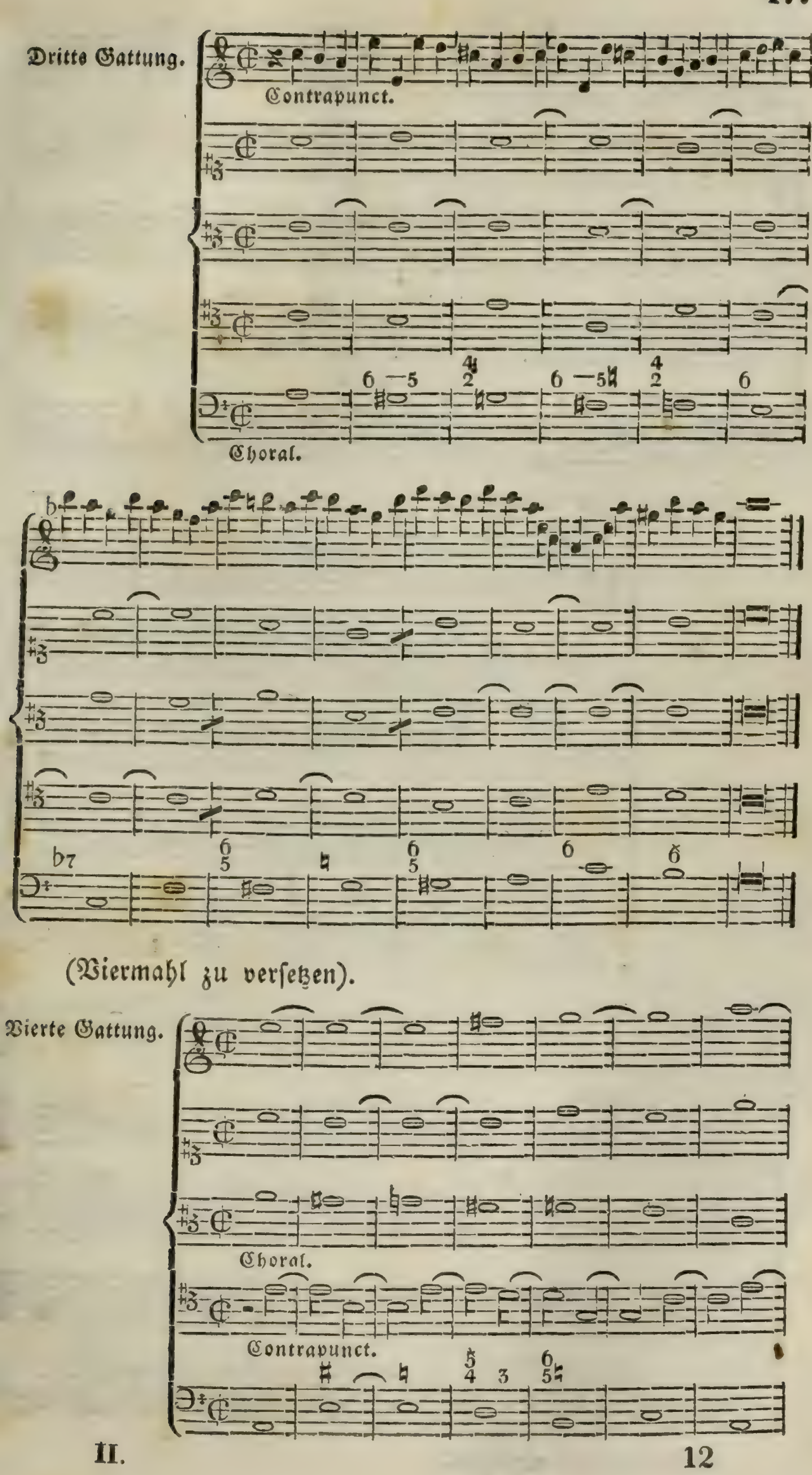
Hat nun derselbe im 2=, 3= und 4stimmigen Satze vollkommene Sicherheit, und einen gewandten Überblick errungen, so mag er sich alsdann auch in der fünfstimmigen Schreibart versuchen, in welcher es hauptsächlich auf wohlberechnete Verdopplung der Intervalle ankömmt, und worin eine fünfmahl veränderte Stellung der Stimmen erzielt werden kann; z. B.

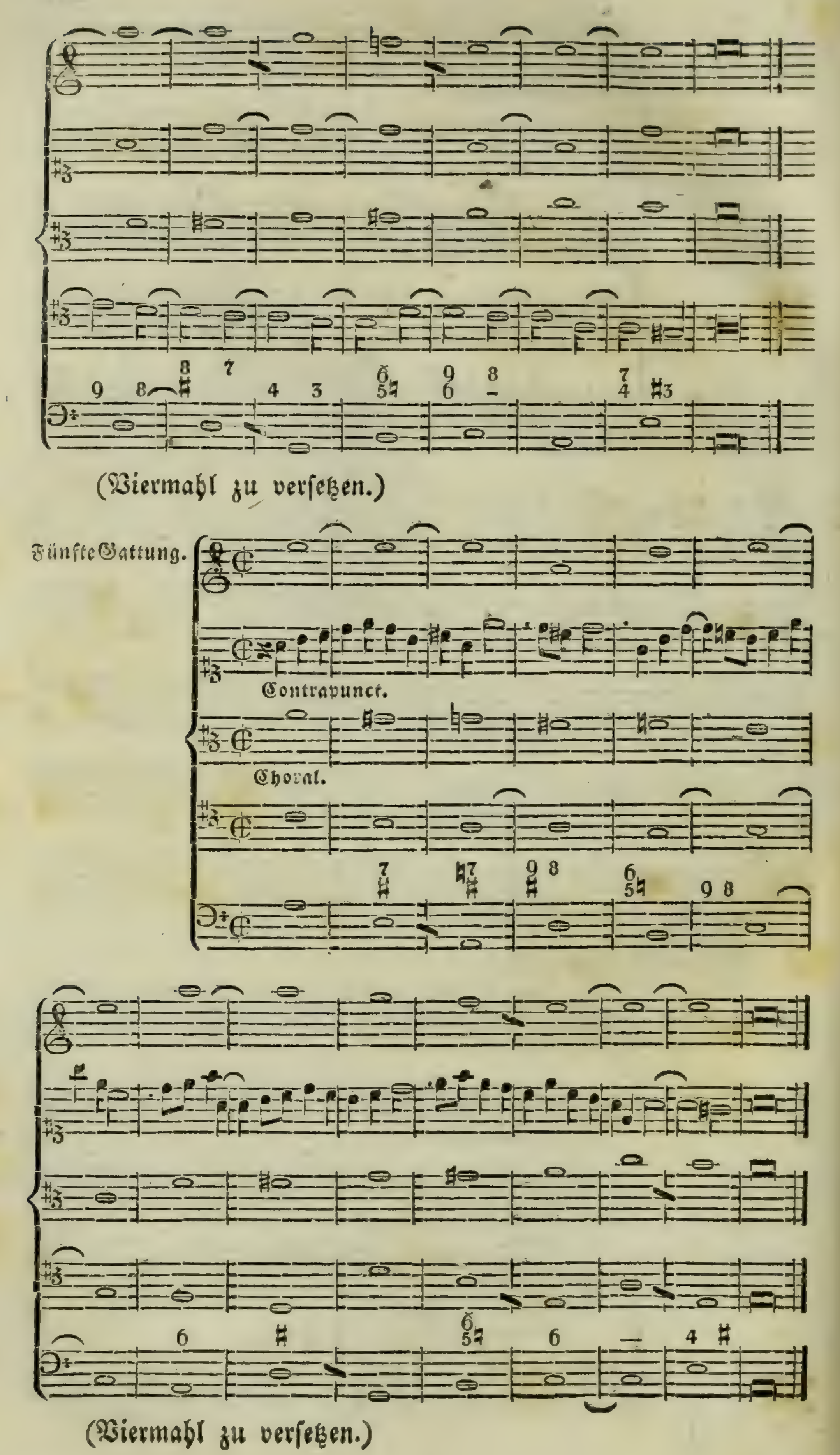



Oder
Choral.
Oder
Choral.



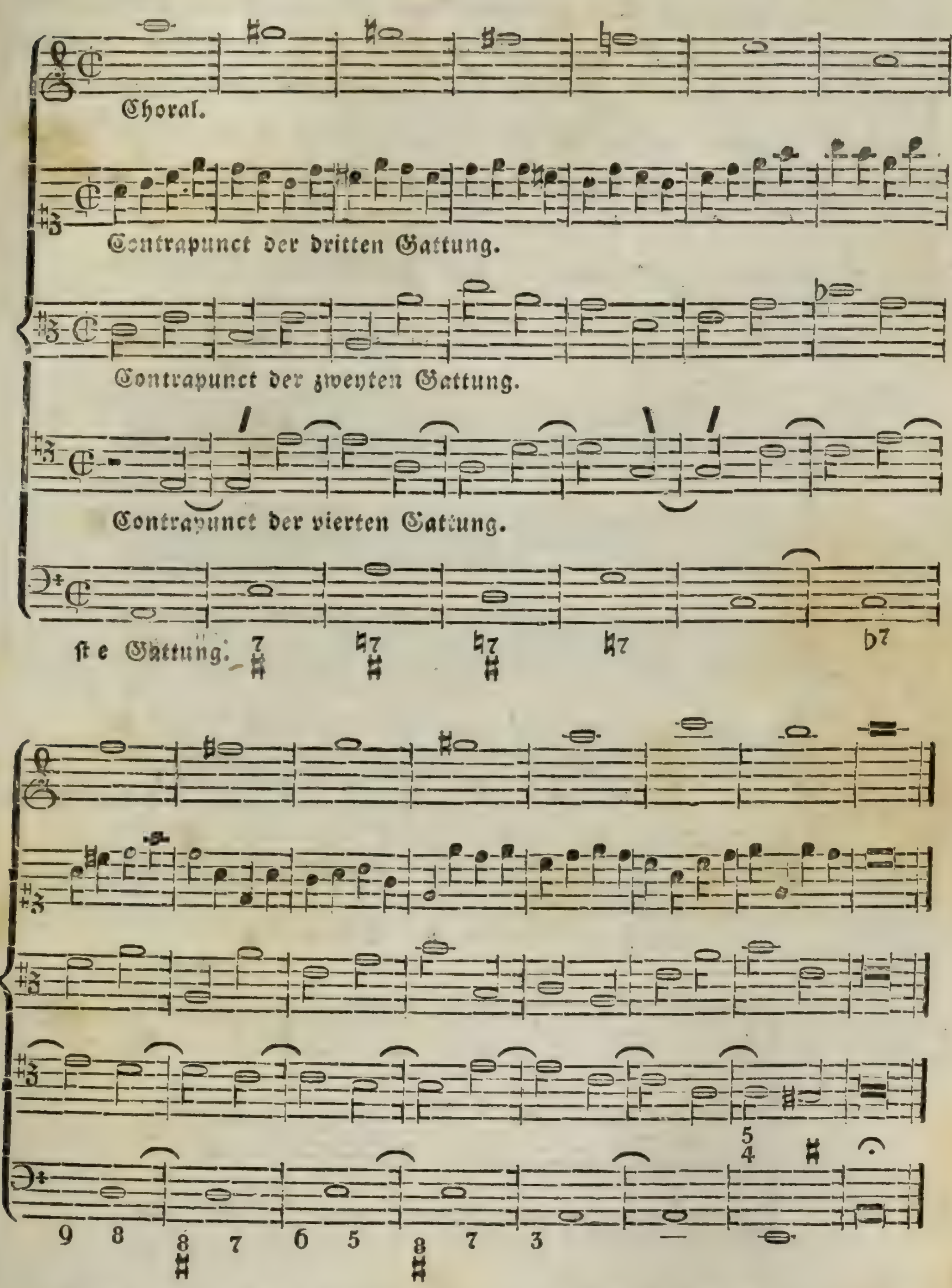
Licenz.
Noch zweymahl zu versetzen.
Zweyte Gattung
Choral.
Licenz.
Licenz.
(Viermahl zu versetzen.)


Dritte Gattung.
Contrapunct.
Choral.
(Viermahl zu versetzen).
Vierte Gattung.
Choral.
Contrapunct.



(Viermahl zu versetzen.)

Aus der Vereinigung der vier ersten Gattungen entsteht, wie bekannt, ebenfalls die fünfte, der zierliche, figurirte Contrapunct, in welchem jede Stimme die ihr zustehende Notengeltung behauptet; nähmlich:
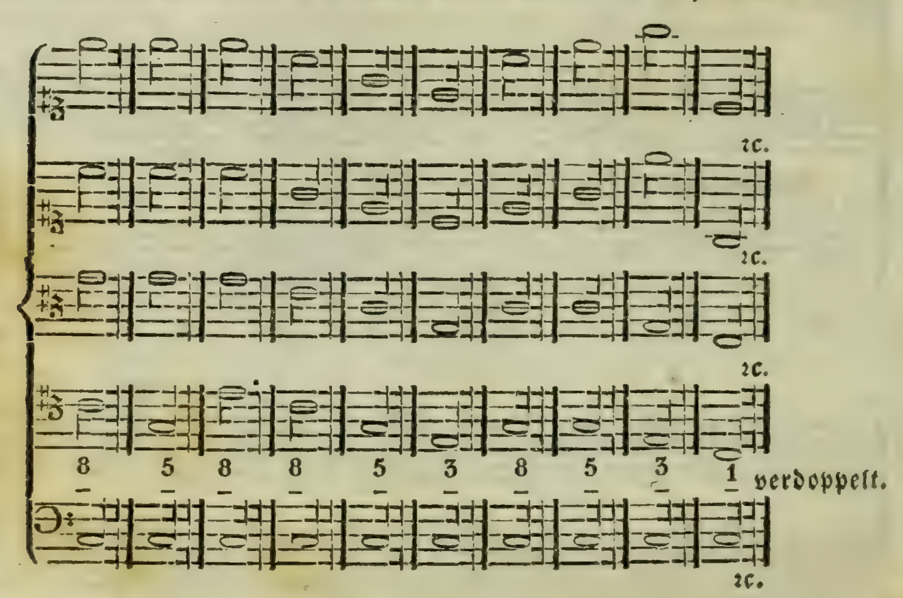


Bezüglich der in dieser Setzart unerläßlichen Verdopplungen dienen folgende kurze Regeln zur Haupt-Norm:

Man verdoppele am ersten die vollkommenen Consonanzen, alsdann die unvollkommenen, endlich die reine Quarte, statt der

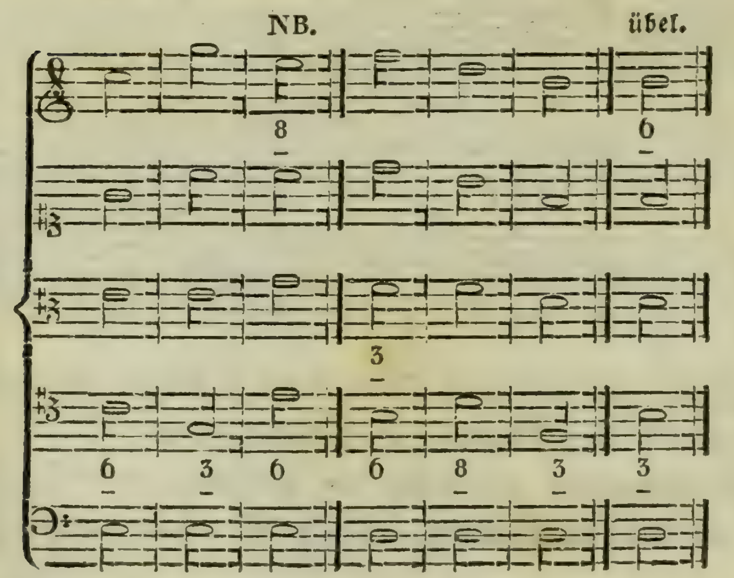
Octave bey einem Quartsexten=Accord; dieser Accord muß aber nicht gebunden, sondern frey angeschlagen seyn. Auch die kleine und große Secunde kann sowohl durchgehend, als gebunden, verdoppelt werden, nähmlich bey $\frac{4}{2}$ statt der Sexte, und bey $\frac{5}{2}$ statt der Quinte. Die Dissonanzen sind übrigens nur im regulären Durchgange verdoppelt erlaubt, gleichwie der siebente große Ton (Semitonium Modi). Wenn dieser auch eine Terz oder Sexte wäre (als verdoppelter Grundton, nähmlich als Octave, wird er in einer Mittelstimme geduldet), so bleibt er doch sowohl in fünf= als auch in mehrstimmigen Sätzen in guten Tacttheilen immer verbothen.

Verdoppelte Intervalle in den gewöhnlichsten Accorden:

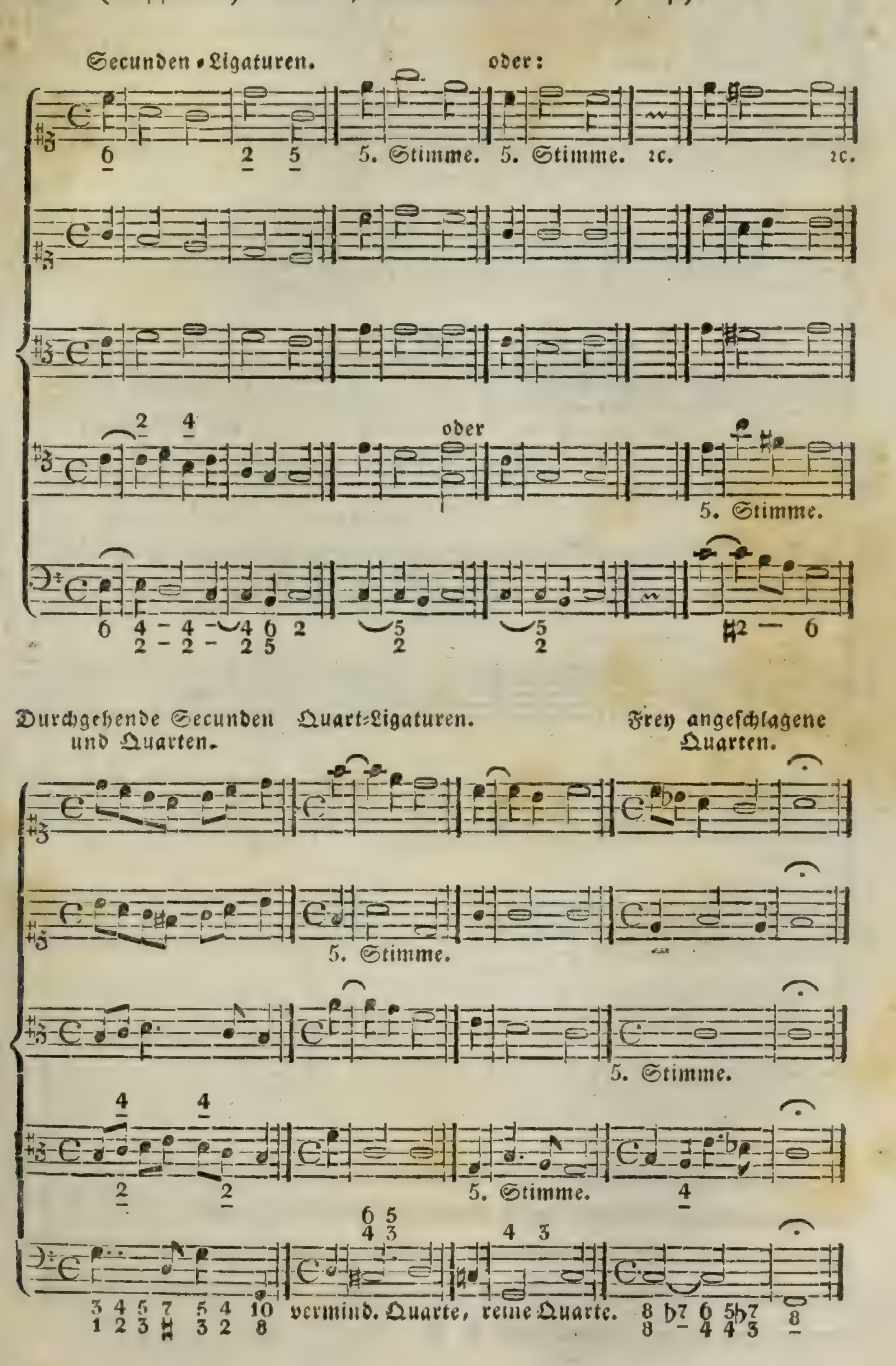
Vollkommener Accord mit einem Choral.

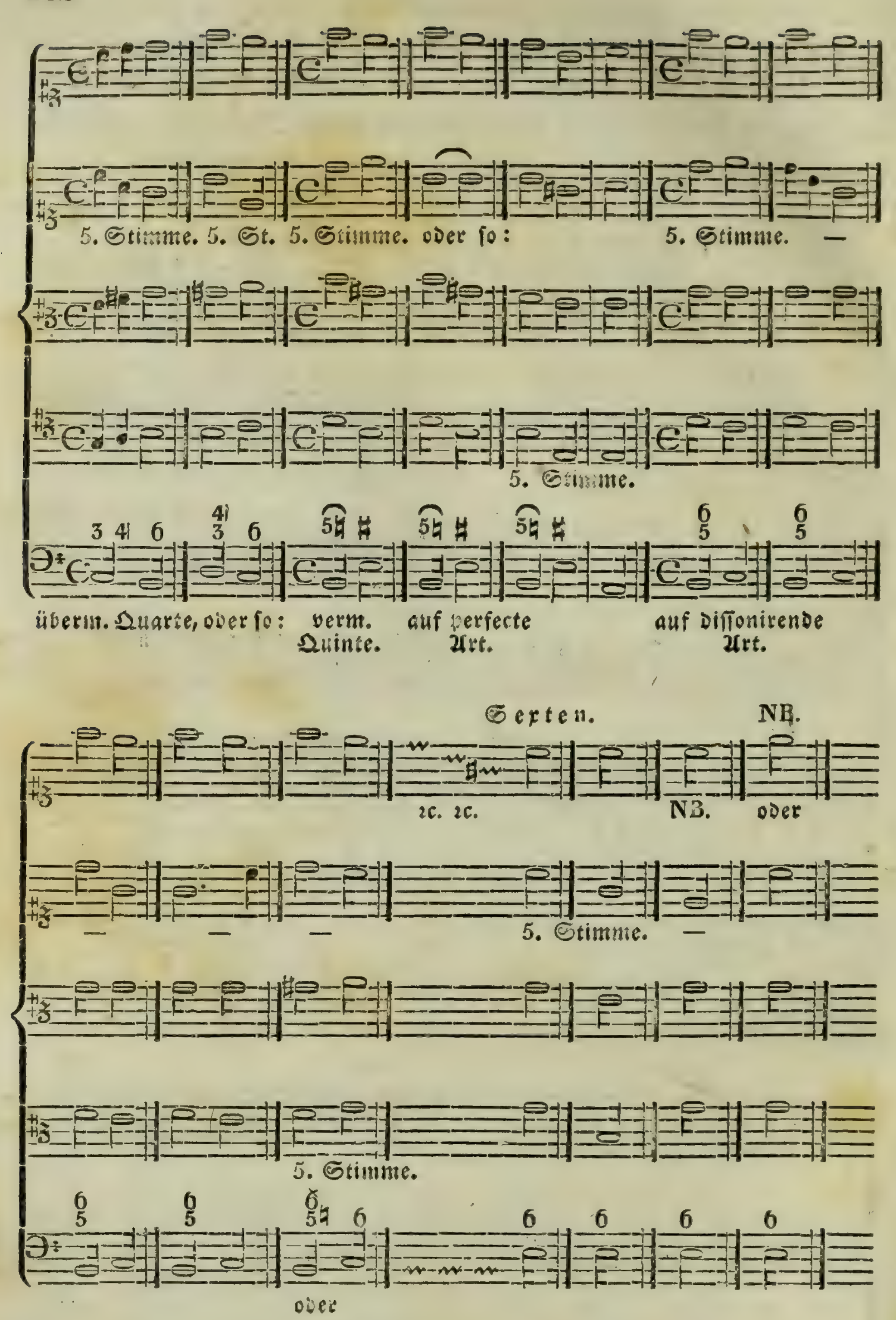


Unvollkommene Accorde.

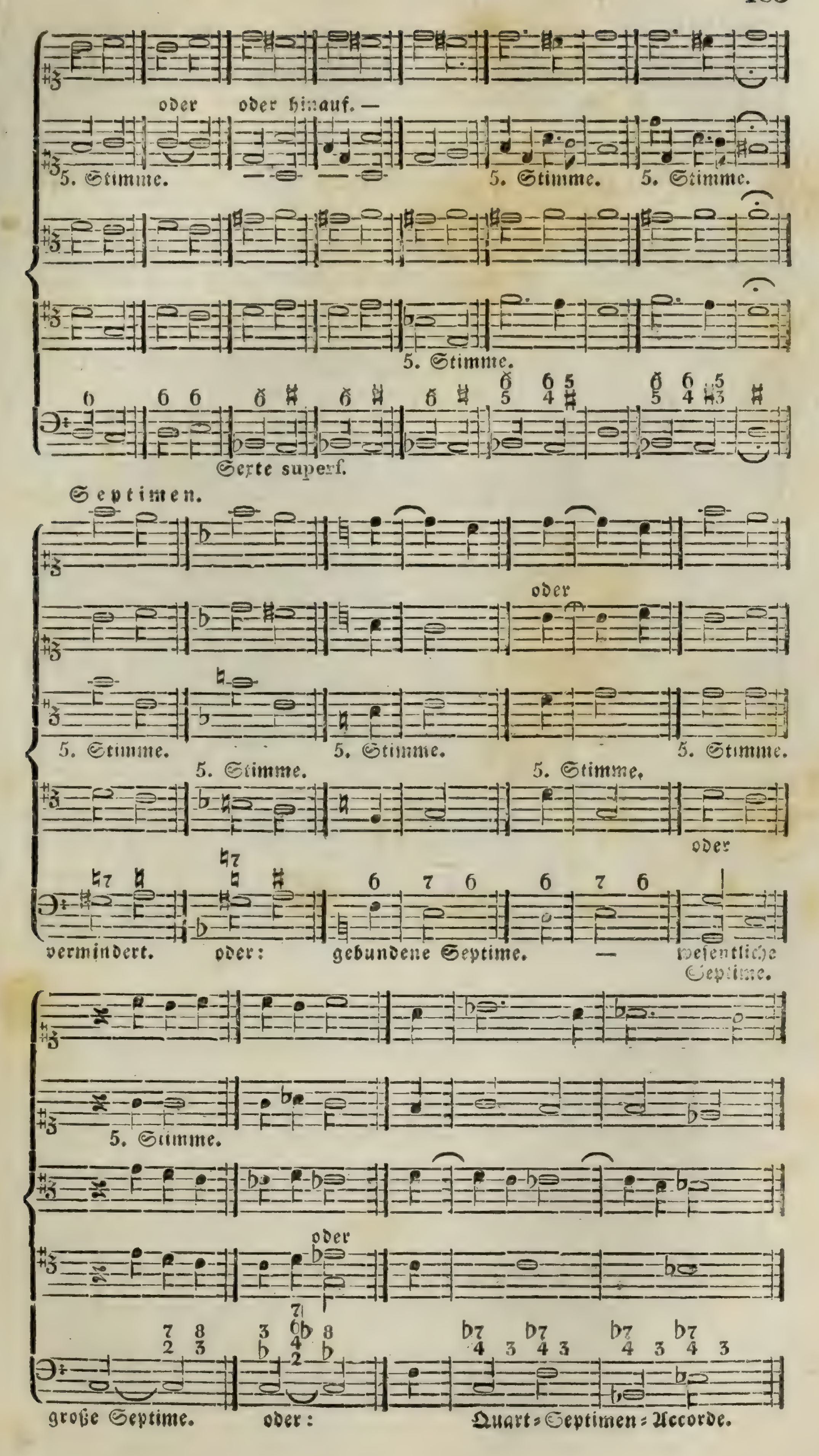


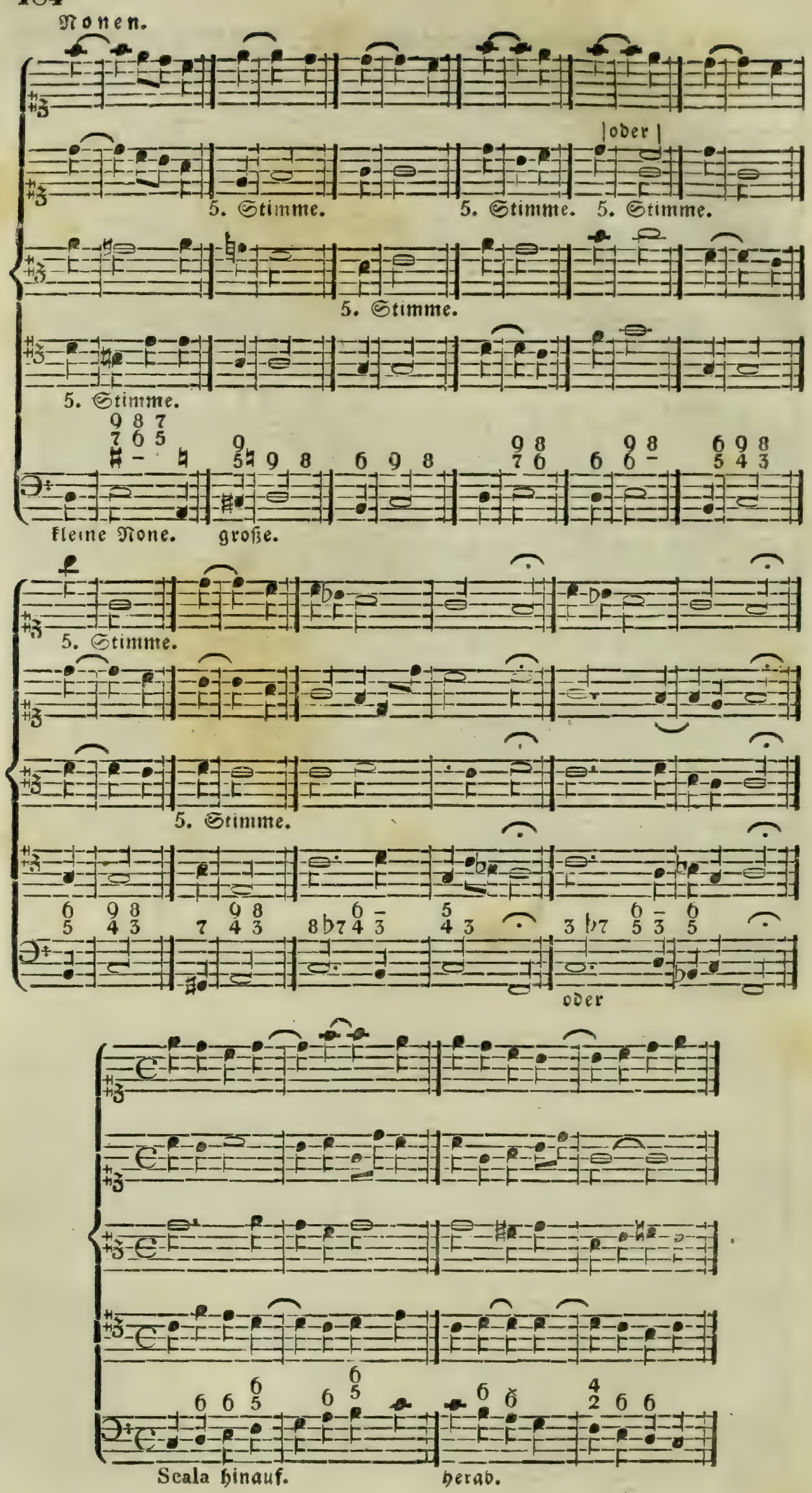
Das E als verdoppelter Grundton aus C-dur geht an; derselbe Ton jedoch in der F-Scala wäre fehlerhaft; eben so das H im letzten Beyspiele, weil hier beyde genannte Intervalle als Leit-Töne (empfindliche Noten, Semitonium Modi) erscheinen.





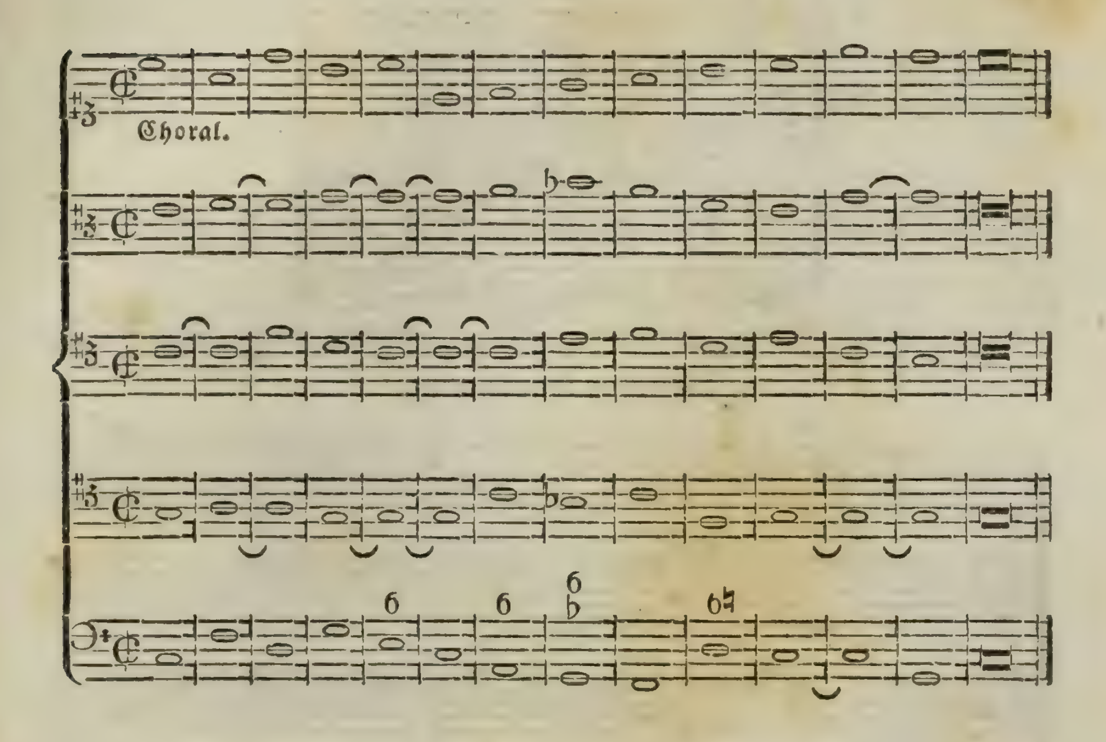
Hier erscheint die Octave **E** am letzten verdoppelt, gleichwie die große Terz bey den vollkommenen Accorden, was sowohl in der Ober= als in der Mittelstimme gestattet wird, weil sie hier nicht der siebente große Ton (Nota sensibilis), sondern nur der dritte große Ton vom Grundtone **C** ist.


oder
oder hinauf. —
5. Stimme.
5. Stimme.
5. Stimme.
5. Stimme.
Sexte superf.
Septimen.
oder
5. Stimme.
5. Stimme.
5. Stimme.
5. Stimme.
5. Stimme.
oder
vermindert.
oder:
gebundene Septime.
wesentliche Septime.
5. Stimme.
oder
große Septime.
oder:
Quart=Septimen=Accorde.

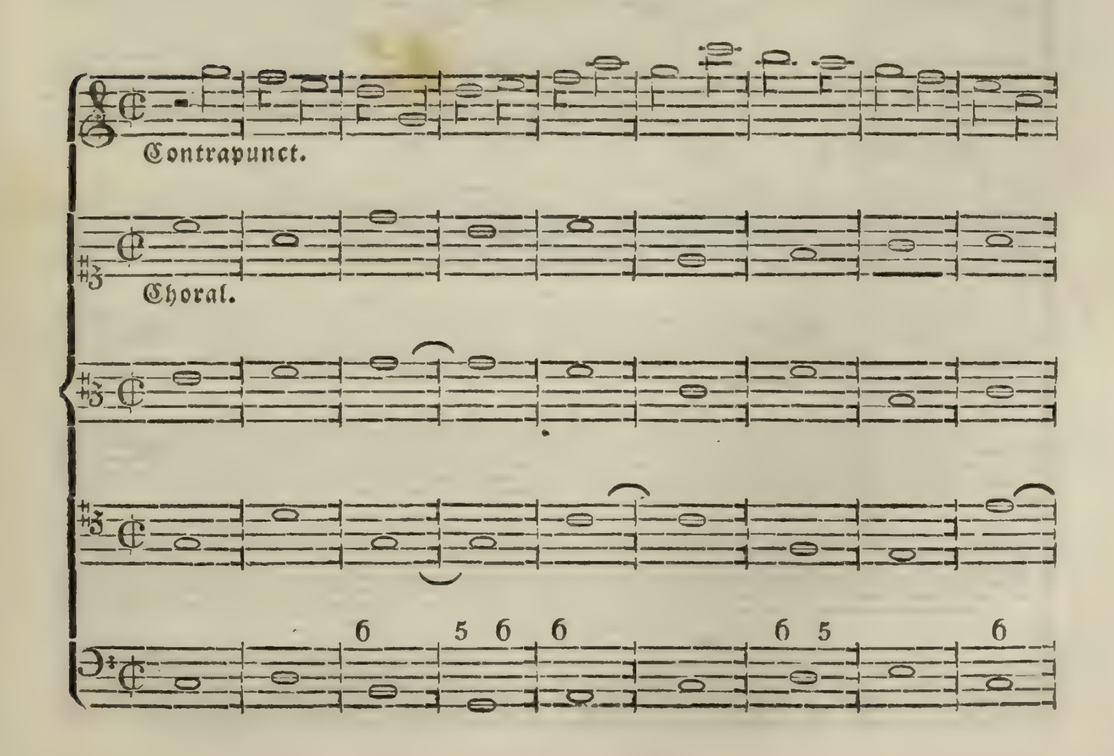

Nonen.
oder
5. Stimme.
5. Stimme.
5. Stimme.
5. Stimme.
5. Stimme.
kleine None.
große.
5. Stimme.
5. Stimme.
oder
Scala hinauf.
herab.
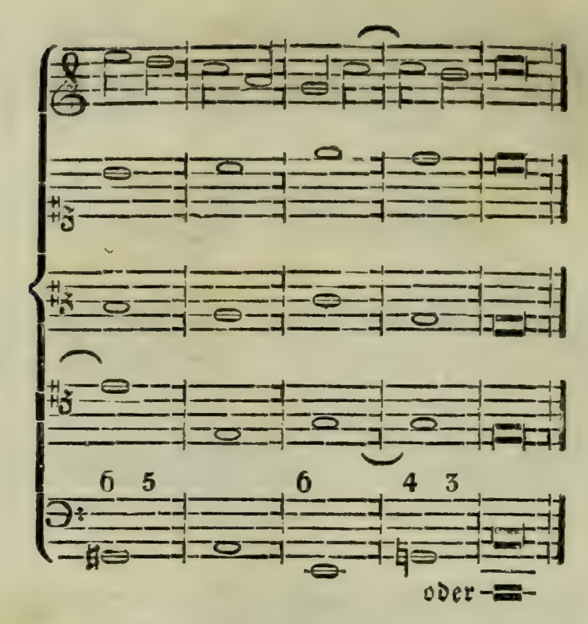
Zum Schlusse noch ein Beyspiel mit Choral, im strengen Satze, dessen weitere Versetzungen gleichfalls dem Eleven überlassen bleiben.

Erste Gattung a cinque.



Zweyte Gattung.
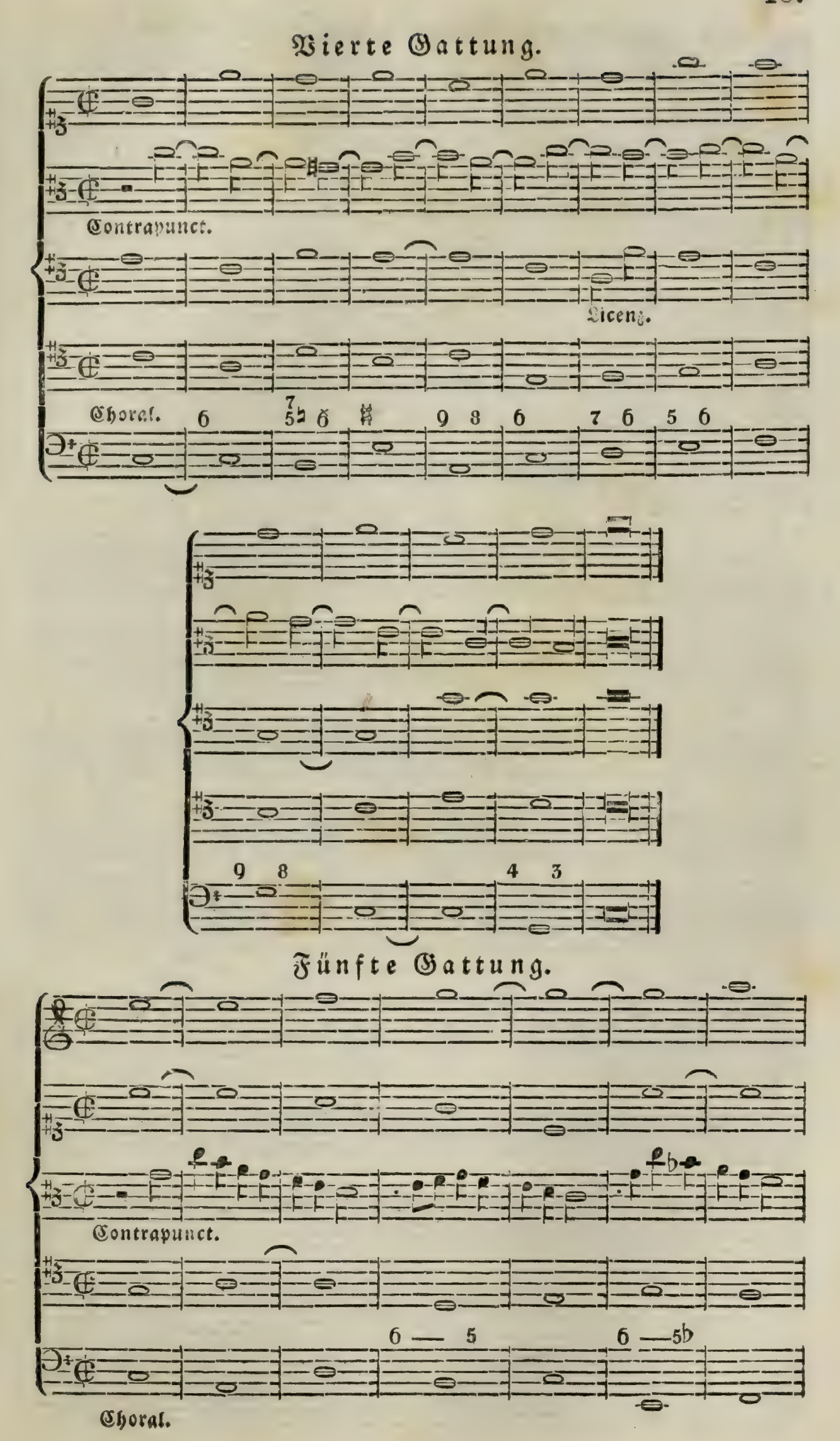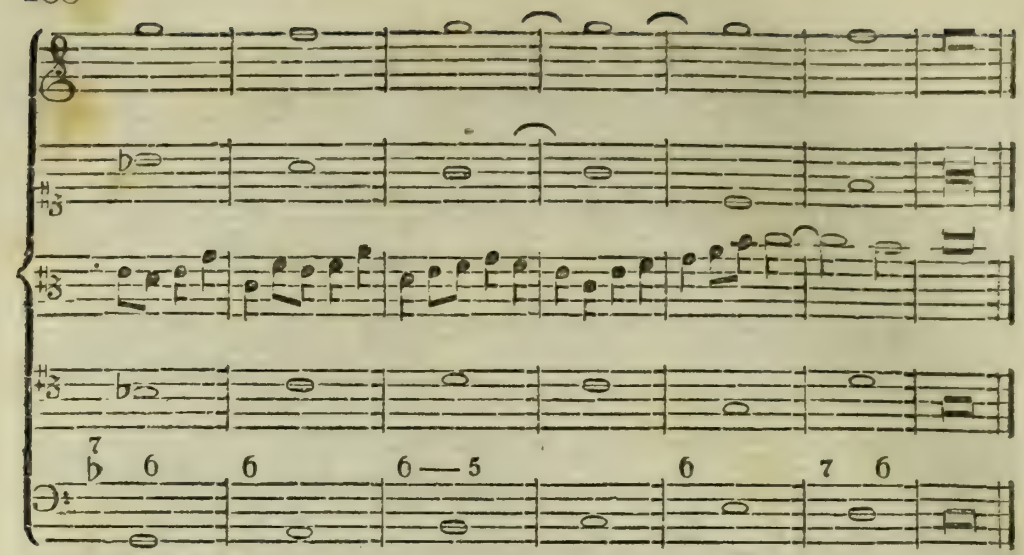




Dritte Gattung.

Choral.

Contrapunct.

Vierte Gattung.





Endlich noch, zum Probeversuch, die künstliche Vermischung aller Gattungen.

Choral.
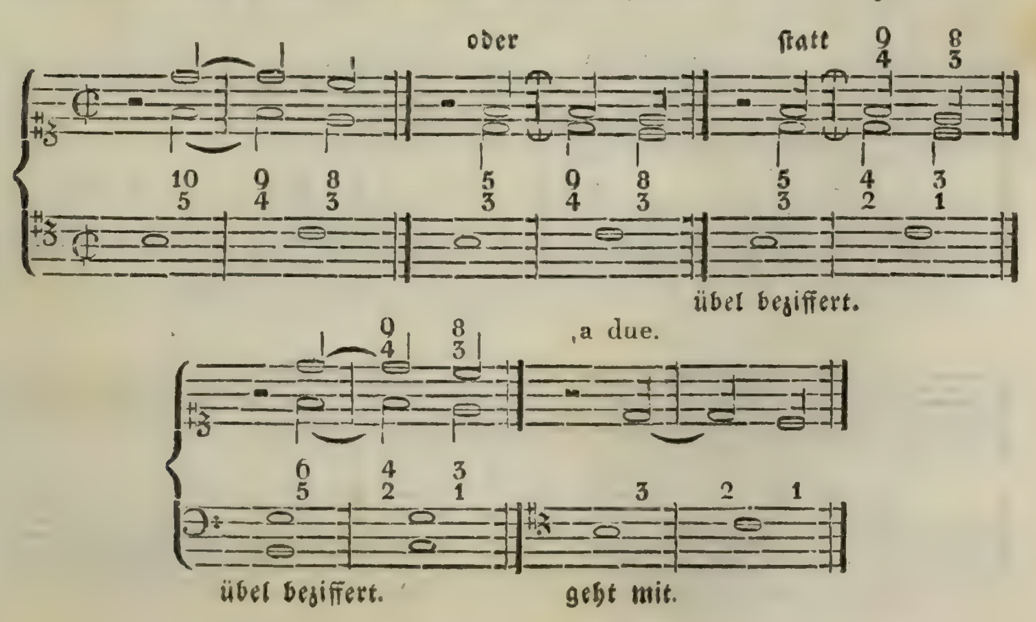
Licenz.

Um 6=, 7=, 8= und noch mehrstimmig, oder doppel=, drey= und vierchörig fließend melodisch, und streng correct zu schreiben, wird natürlich ein noch höherer Grad von Sorgfalt in der grammatikalisch reinen Stimmenführung, und der dießfalls nothwendig werdenden Verdopplungen bedingt. Das gründlich eindringende Studium classischer Vorbilder in diesem äußerst complicirten Style wird von Allem die wünschenswerthesten Aufschlüsse geben.

§. 23.
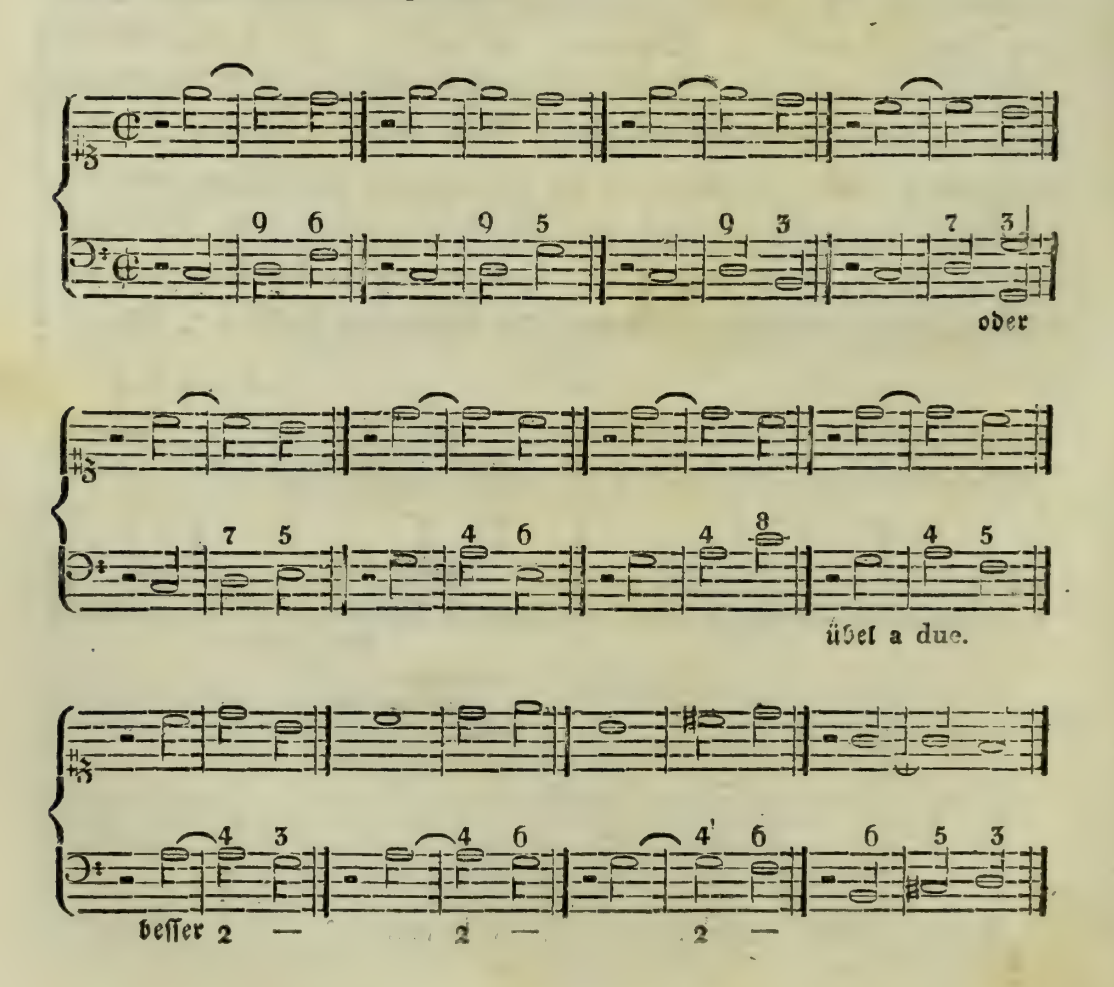
Von der Nachahmung.
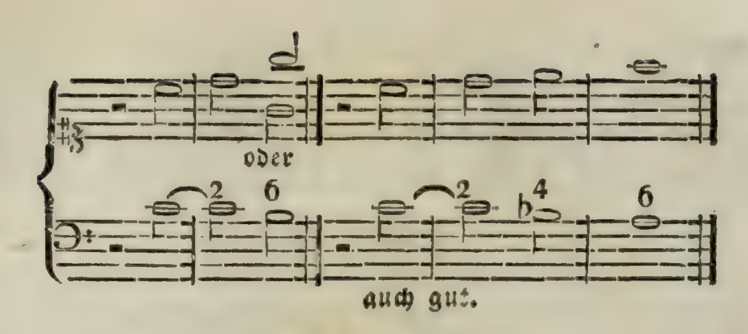
Die Nachahmung ist ein Zweig der Tonsetzkunst (wie es die Benennung schon anzeigt), in welcher man einen kurzen Gesang bald um einen einzigen Streich, bald um zwey, bald um drey, bald um einen ganzen Tact u. s. f. später, mit einer oder mehreren Stimmen imitirt. Sie kann in allen Intervallen, die Octave mit eingeschlossen, in einer Ober= oder Unterstimme angebracht werden, das ist, in dem Ober= oder Untereinklange, in der Ober= oder Unter=Secunde &c. Da man, wie gesagt, hier keinen Choral mehr zu bearbeiten hat; so werden auch die Ligaturen 2, 4, 7, 9, wenn sich beyde Stimmen bewegen, nicht mehr, nähmlich die None in die Octave, die Septime in die Sexte, die Quarte oben in die Terz, unten in die Quinte, die Secunde unten in die Terz, oben in den Einklang aufgelöset, welches letztere im Beziffern bey drey= und mehrstimmigen Sätzen stets fehlerhaft bleibt; z. B.



Ich wiederhohle diesen Punct wegen der Secunde, die ich schon oben vor der vierten Gattung des zweystimmigen Satzes, bey den Dissonanz-Ligaturen der oberen Stimme, mit einem NB. berührt habe, deßhalb noch einmahl, damit sich angehende Componisten von mancher falschen Bezifferung nicht verführen lassen, und sich wohl merken, daß die Secunden-Ligatur niemahls bey drey- und mehrstimmigen Sätzen beziffert werden kann, wenn eine Oberstimme die Bindung oder die verzögerte Stimme macht, sondern nur, wenn die Grundstimme verzögert, und um einen halben oder ganzen Ton tiefer gestellt, die Bindung macht, und herab in die kleine oder große Terz sich auflöst. Die None ist zwar der erhöhten Secunde dem Buchstaben nach gleich, aber in der Begleitung und Auflösung nicht, wie schon aus der Generalbaßlehre bekannt.

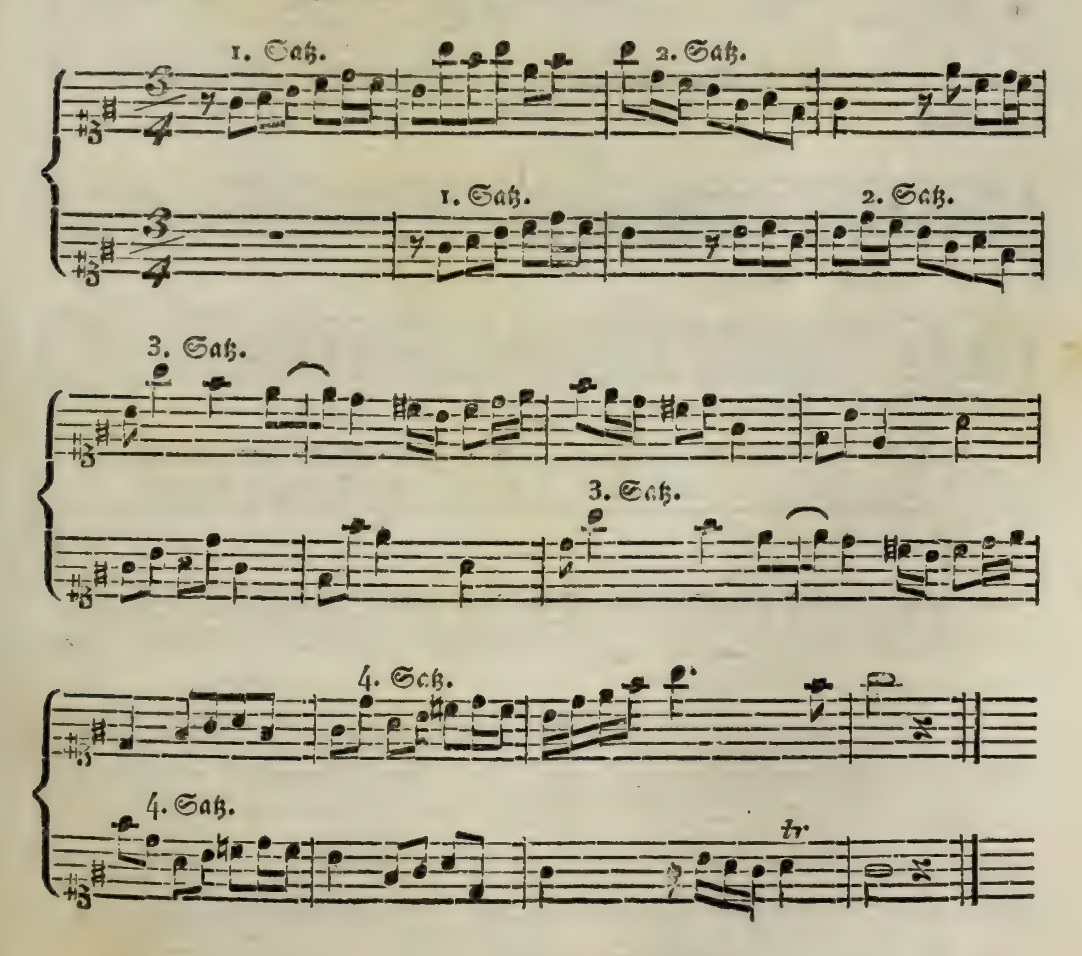
Man kann also im strengen Satze die oben berührten vier Dissonanz-Ligaturen hier, und auch in Fugen in andere Consonanzen auflösen, wenn die andere Stimme, mit der sie gemacht werden, einen Sprung bekommt und die Auflösung in Motu obliquo nicht abwartet; z. B.



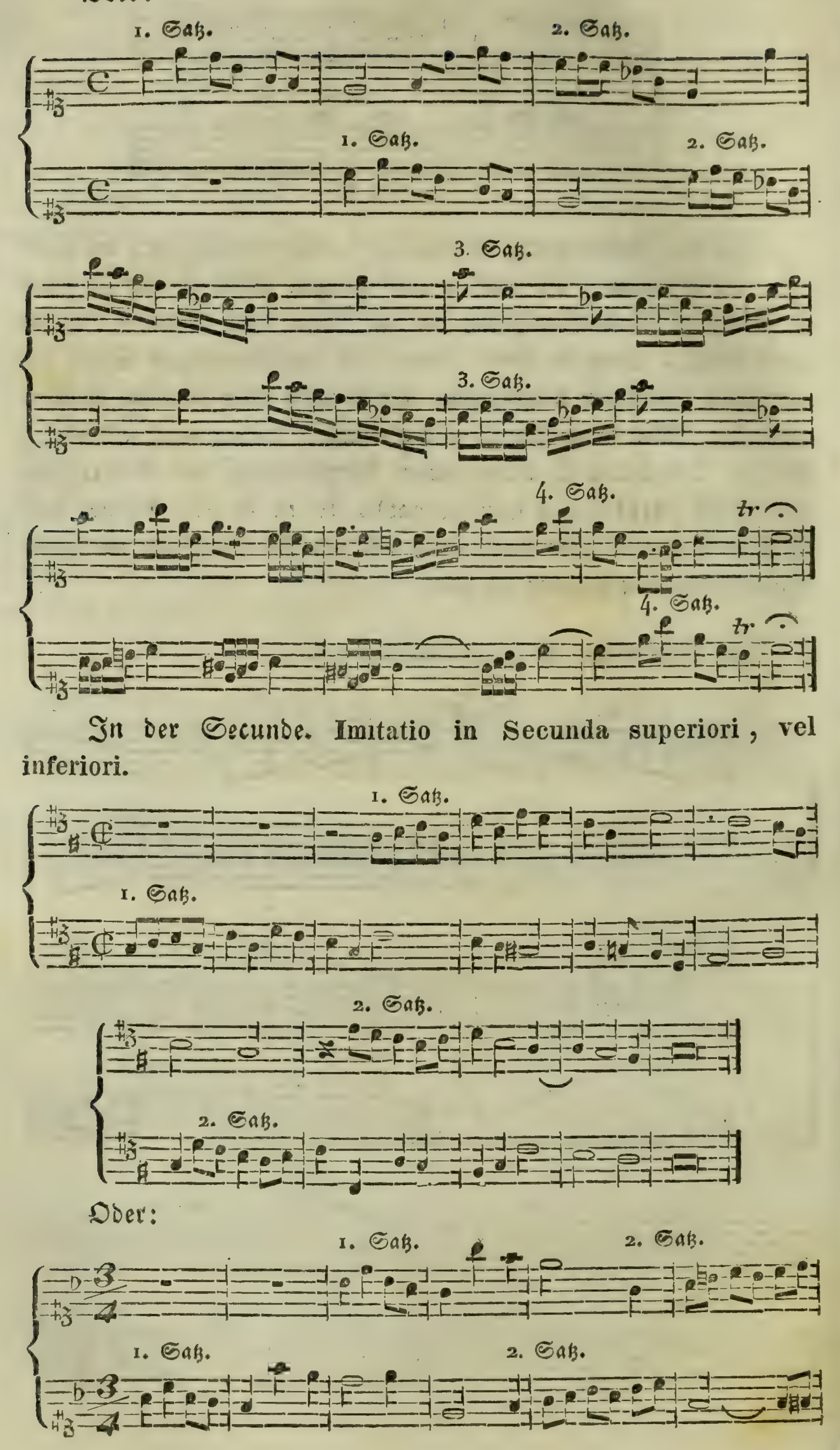


In der Nachahmung ist man auch nicht verpflichtet, die Tonart, die Sprünge, die halben und ganzen Töne in der Antwort so genau zu beobachten, wie in den Fugen und Canons. Es ist schon genug, wenn in einem drey= und mehrstimmigen Satze sich nur zwey Stimmen nachahmen, die übrigen aber nur die Accorde ausfüllen. Will man jedoch alle Stimmen nachahmend einrichten (wie es Caldara in allen seinen Kirchensätzen und Madrigalen vortrefflich anzubringen gewußt hat), so ist es noch schöner und künstlicher. Unterdessen wollen wir mit dem Einklange im zweystimmigen Satze den Anfang machen.

Im Einklange. Imitatio homophona.

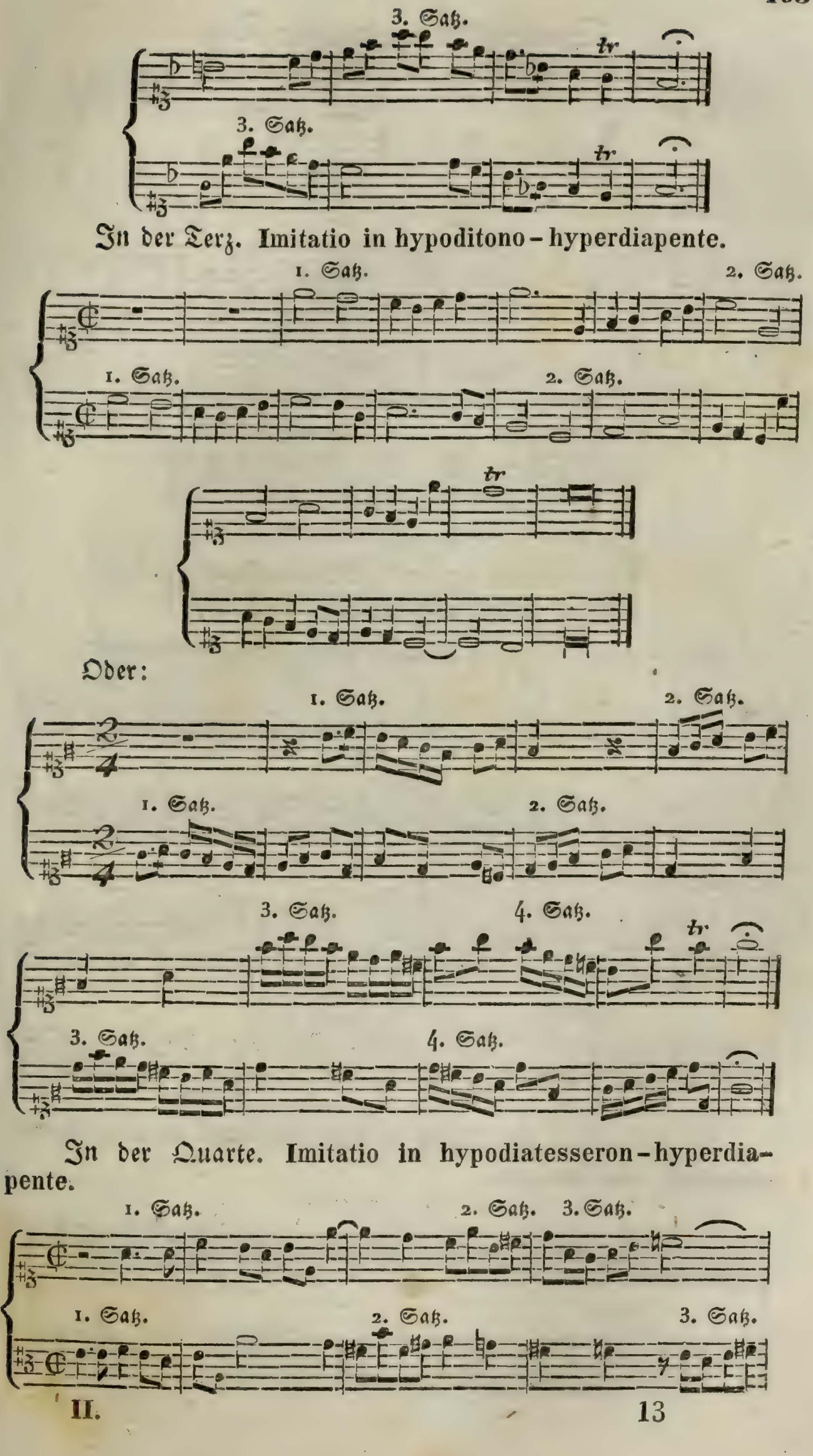


Oder:



In der Secunde. **Imitatio in Secunda superiori, vel inferiori.**

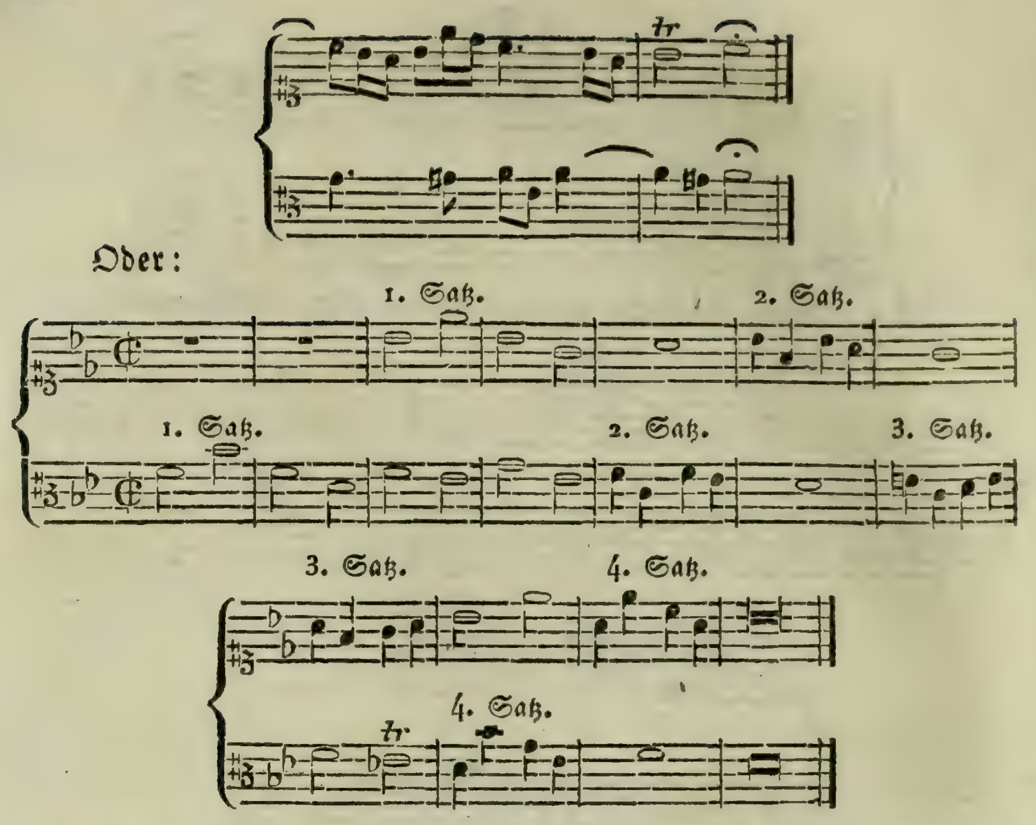
Oder:
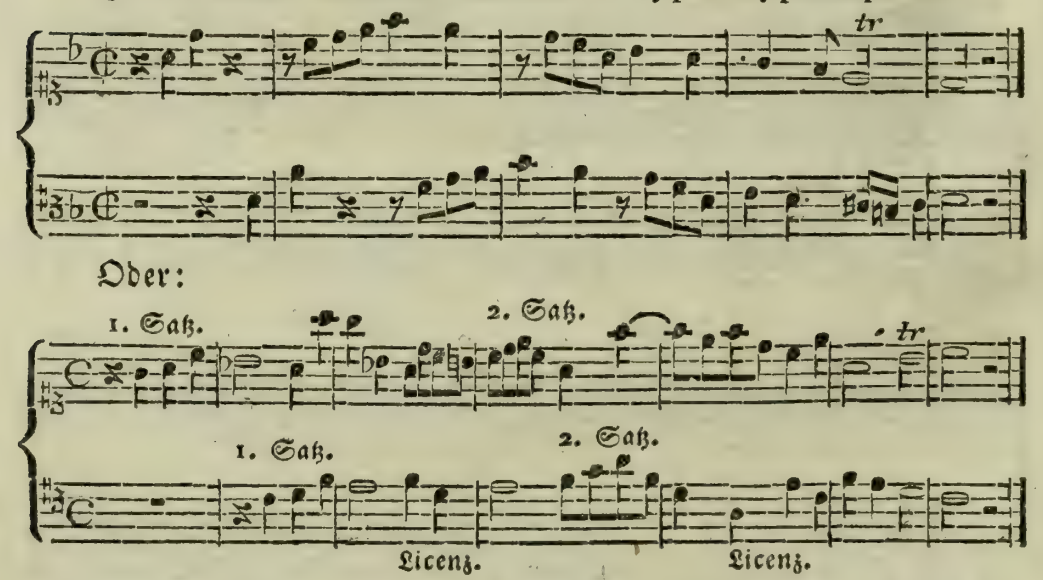


In der Terz. Imitatio in hypoditono-hyperdiapente.

Oder:

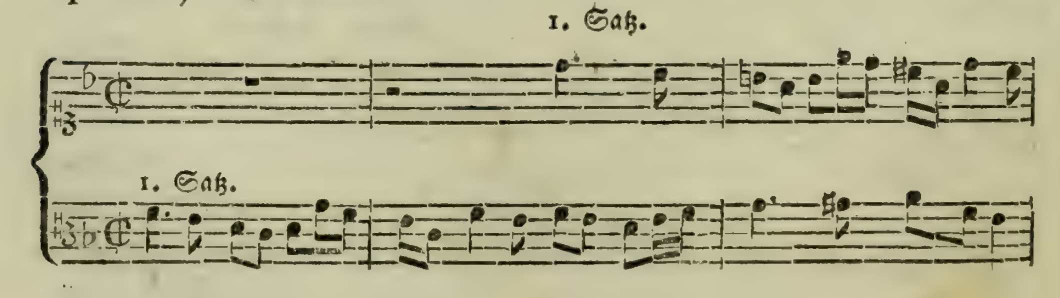
In der Quarte. Imitatio in hypodiatesseron-hyperdiapente.
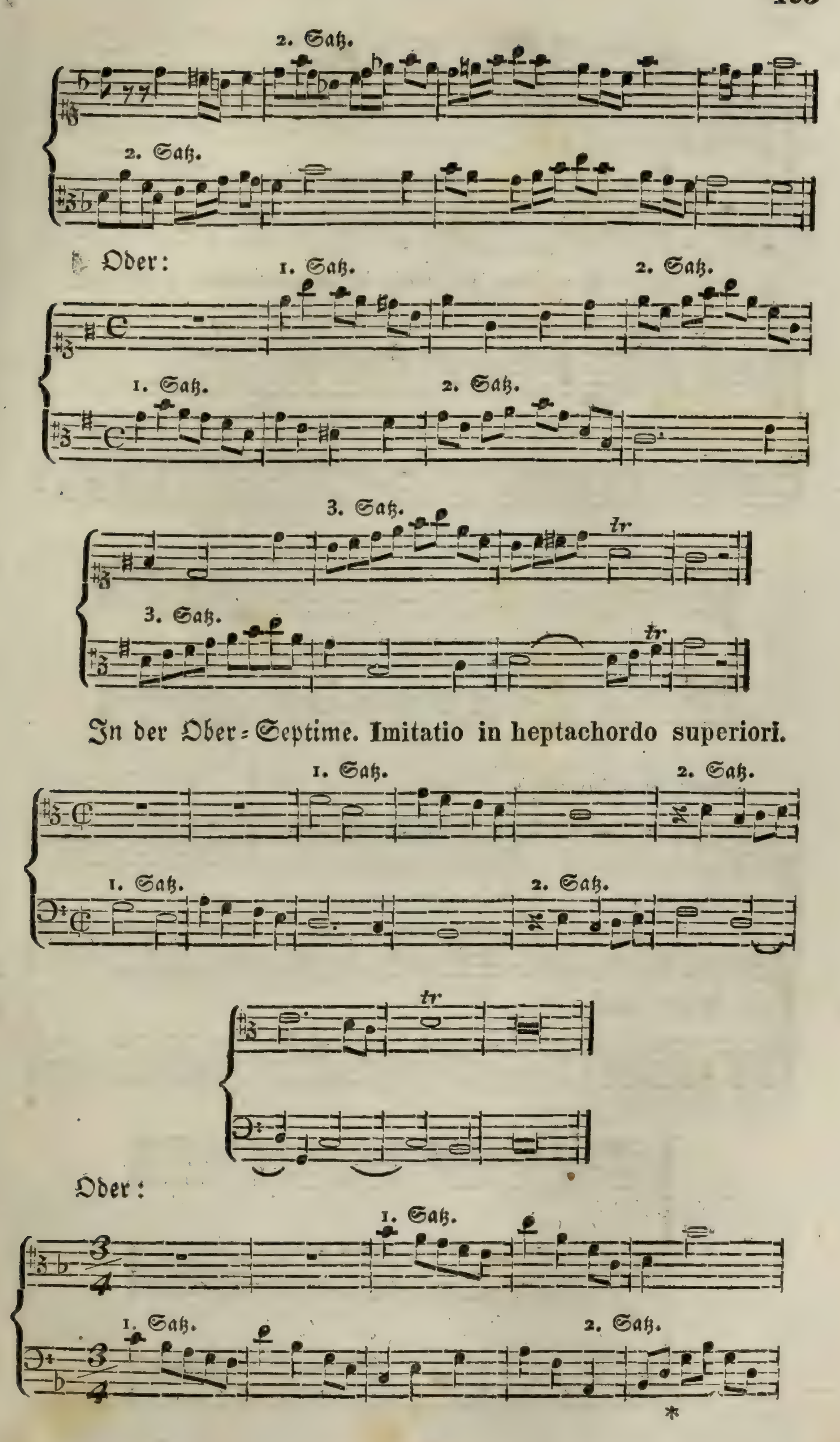


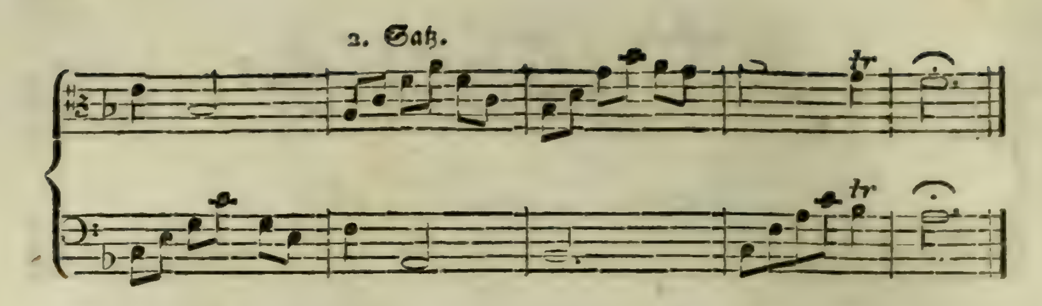
In der Unter=Quinte. Imitatio in hyper-hypodiapente.



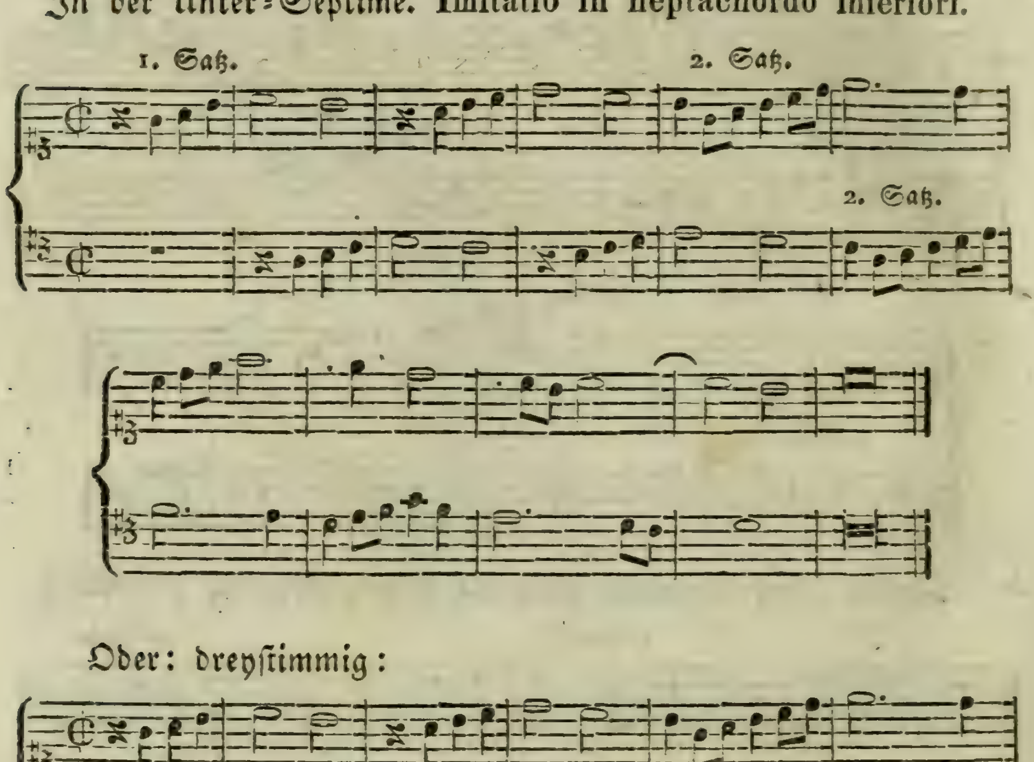
In der Ober= oder Unter=Sexte. Imitatio in hexachordo superiori, vel inferiori.



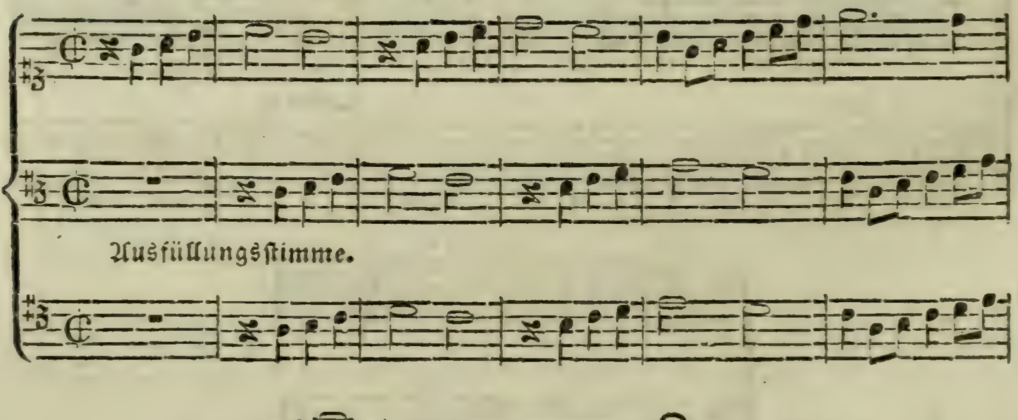

2. Satz.
2. Satz.
Oder:
1. Satz.
2. Satz.
1. Satz.
2. Satz.
3. Satz.
tr
3. Satz.
tr
In der Ober=Septime. Imitatio in heptachordo superiori.
1. Satz.
2. Satz.
1. Satz.
2. Satz.
tr
Oder:
1. Satz.
1. Satz.
2. Satz.

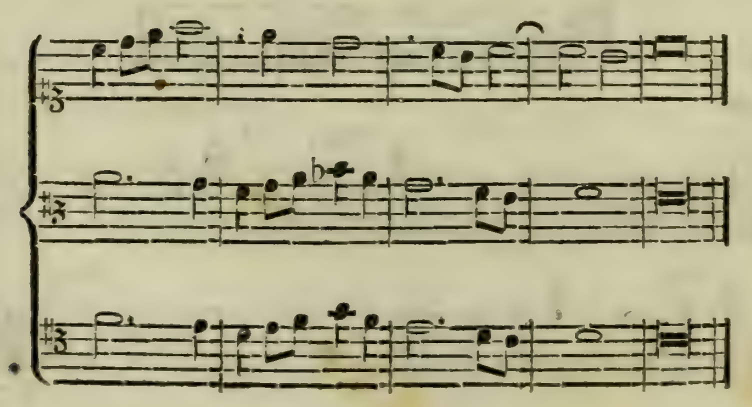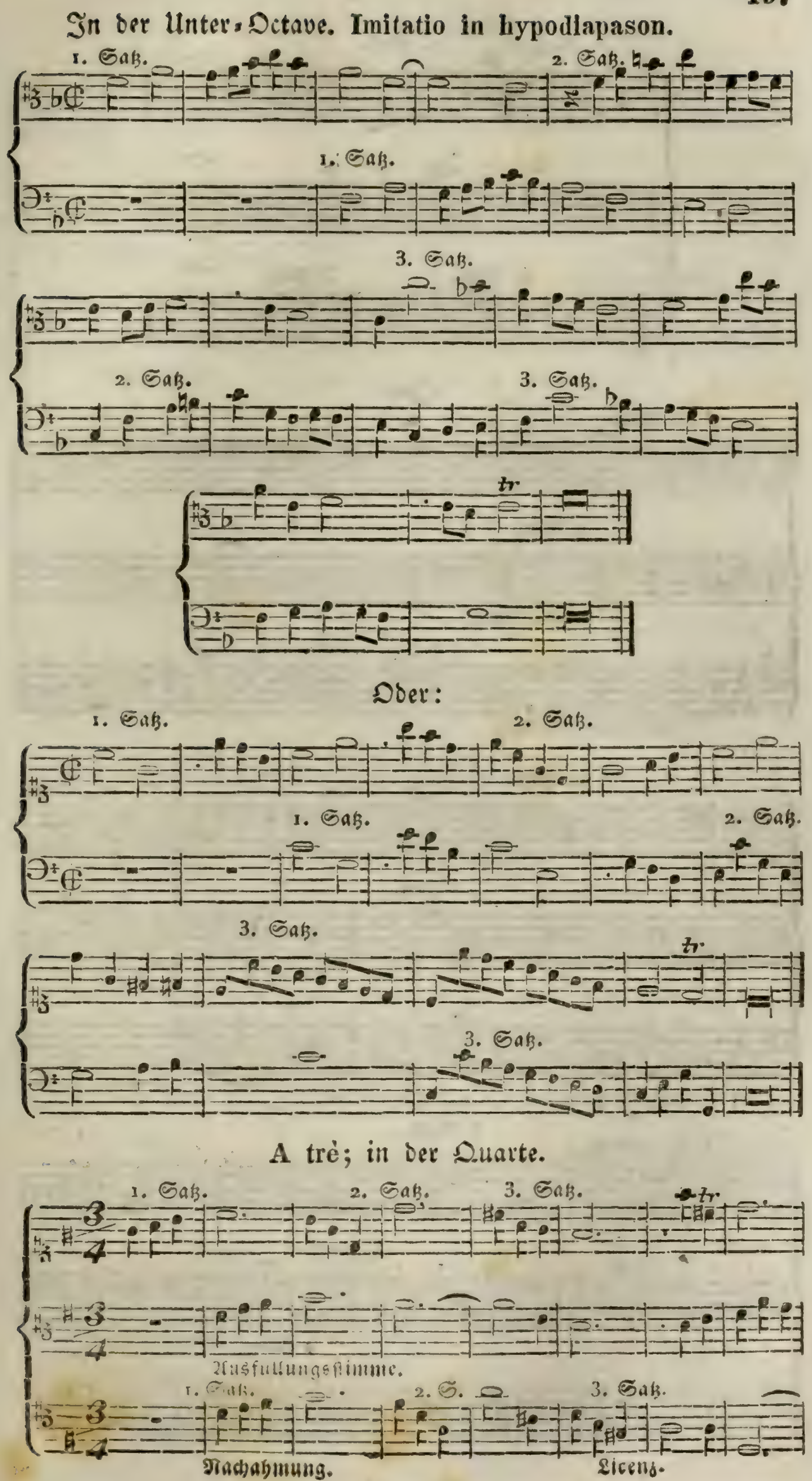


In der Unter=Septime. Imitatio in heptachordo inferiori.

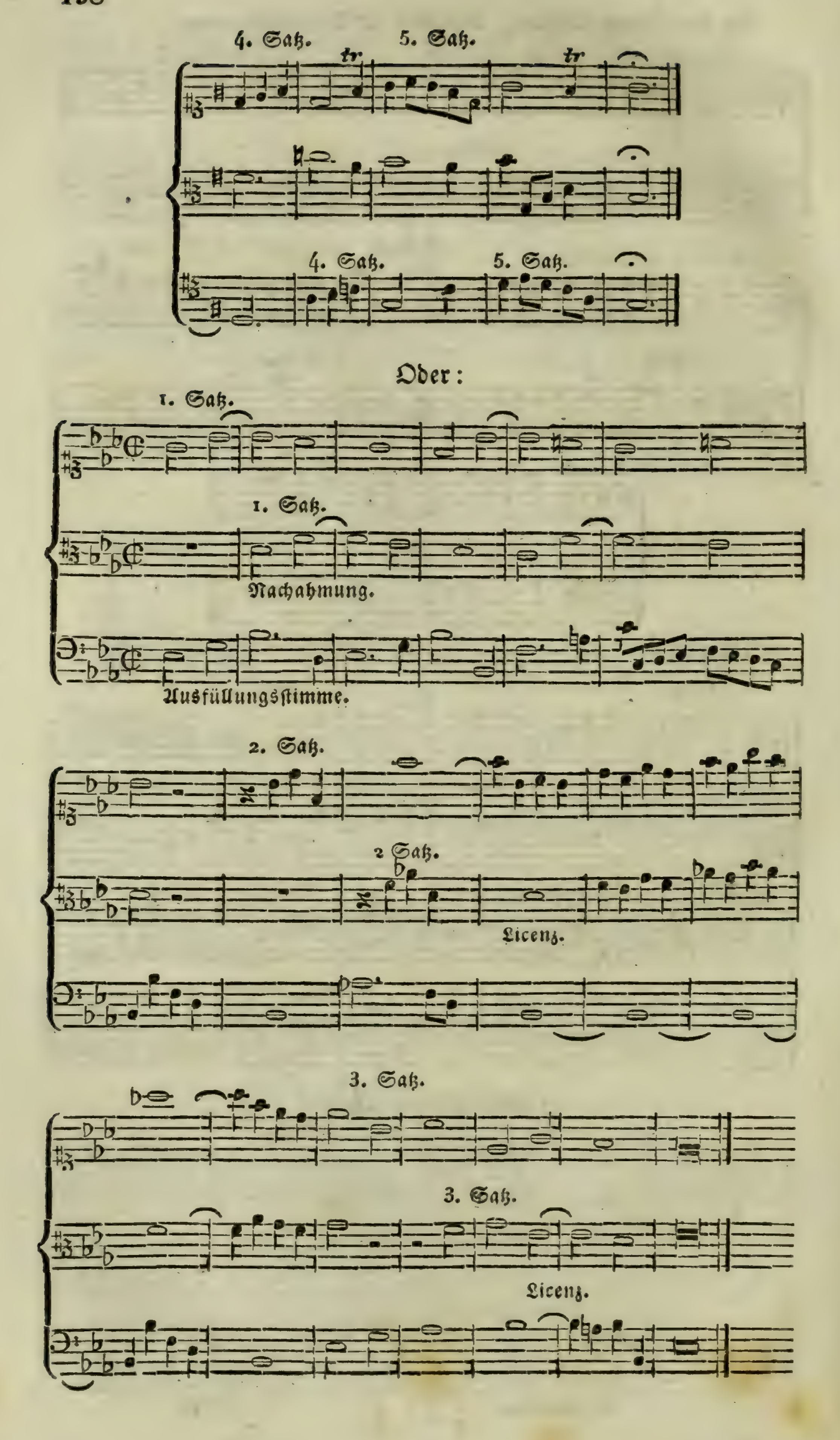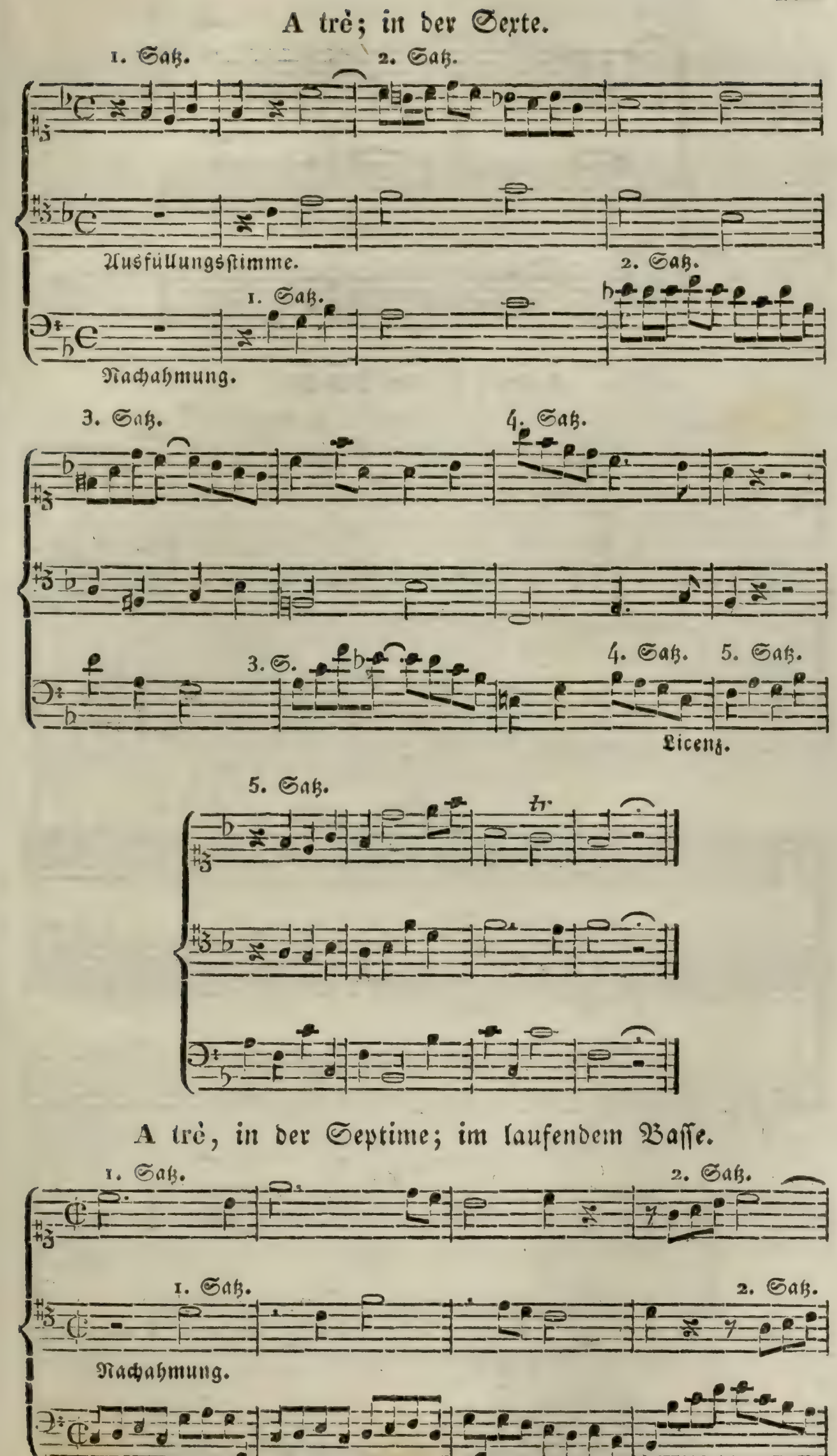


Oder: dreystimmig:



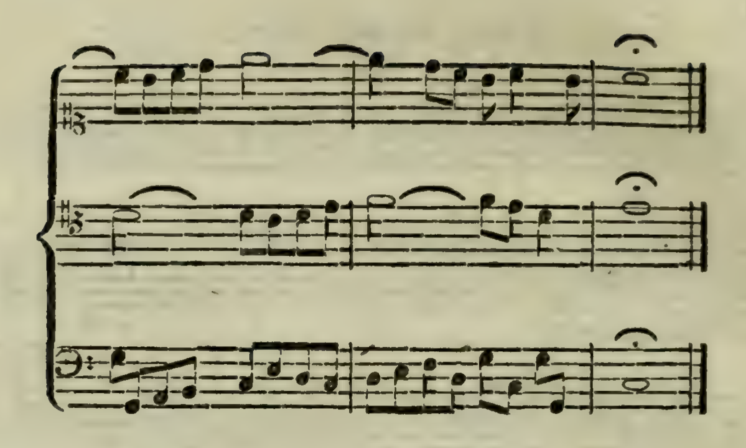



In der Unter-Octave. Imitatio in hypodiapason.
1. Satz.
2. Satz.
1. Satz.
3. Satz.
2. Satz.
3. Satz.
tr
Oder:
1. Satz.
2. Satz.
1. Satz.
2. Satz.
3. Satz.
tr
3. Satz.
A trè; in der Quarte.
1. Satz.
2. Satz.
3. Satz.
tr
Ausfullungsstimme.
2. S.
3. Satz.
Nachahmung.
Licenz.


4. Satz.
5. Satz.
tr
tr
4. Satz.
5. Satz.
Oder:
1. Satz.
1. Satz.
Nachahmung.
Ausfüllungsstimme.
2. Satz.
2 Satz.
Licenz.
3. Satz.
3. Satz.
Licenz.



A trè; in der Sexte.
1. Satz.
2. Satz.
Ausfüllungsstimme.
2. Satz.
1. Satz.
Nachahmung.
3. Satz.
4. Satz.
3. S.
4. Satz.
5. Satz.
Licenz.
5. Satz.
A trè, in der Septime; im laufendem Basse.
1. Satz.
2. Satz.
1. Satz.
2. Satz.
Nachahmung.
Ausfüllungsstimme. Basso continuo.



A trè, in der Octave.

1. Satz. 2. Satz.

1. Satz. 2. Satz.

Nachahmung.

Ausfüllungsstimme.

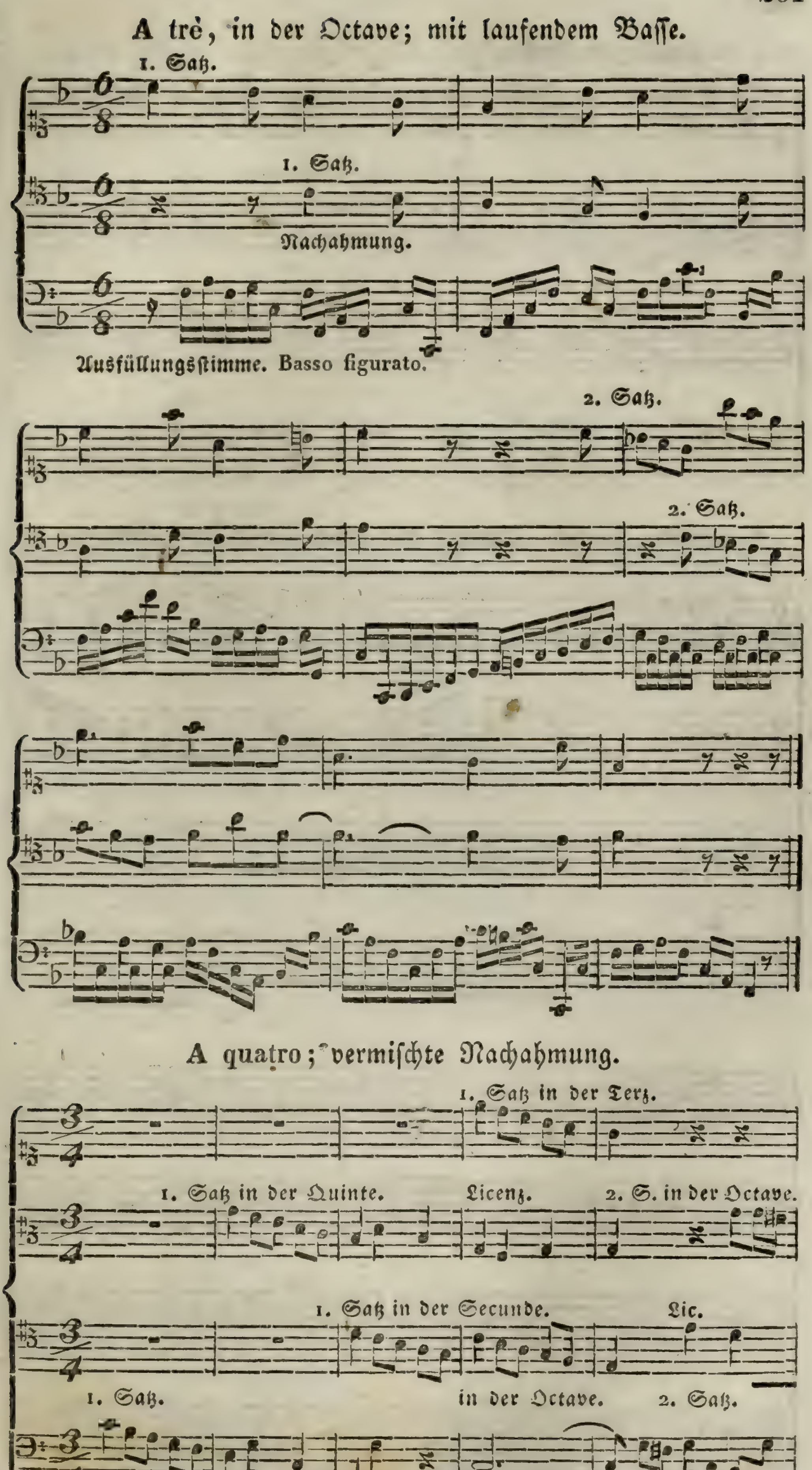
3. Satz. 4. Satz.

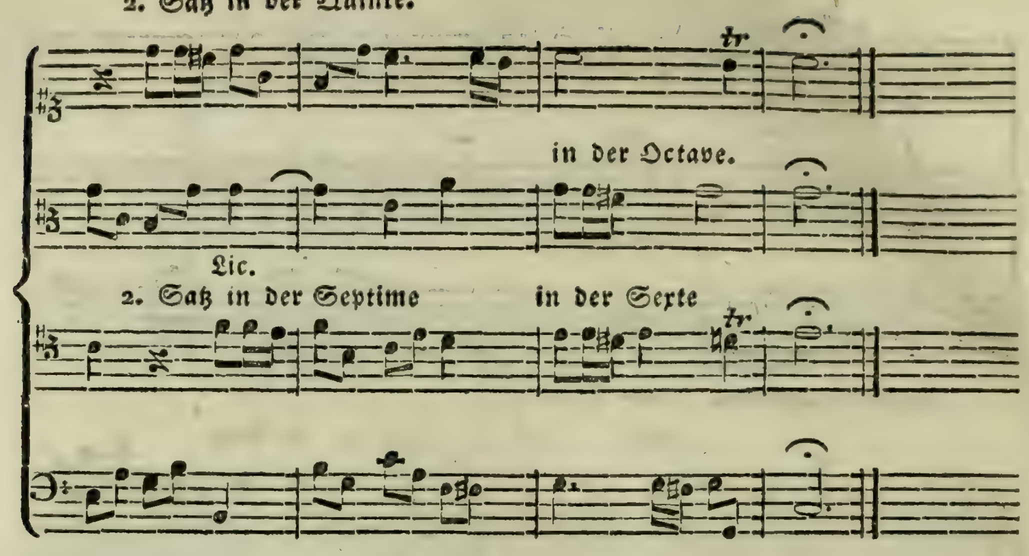
3. Satz. 4. Satz.

Licenz.

Licenz.

A trè, in der Octave; mit laufendem Basse.





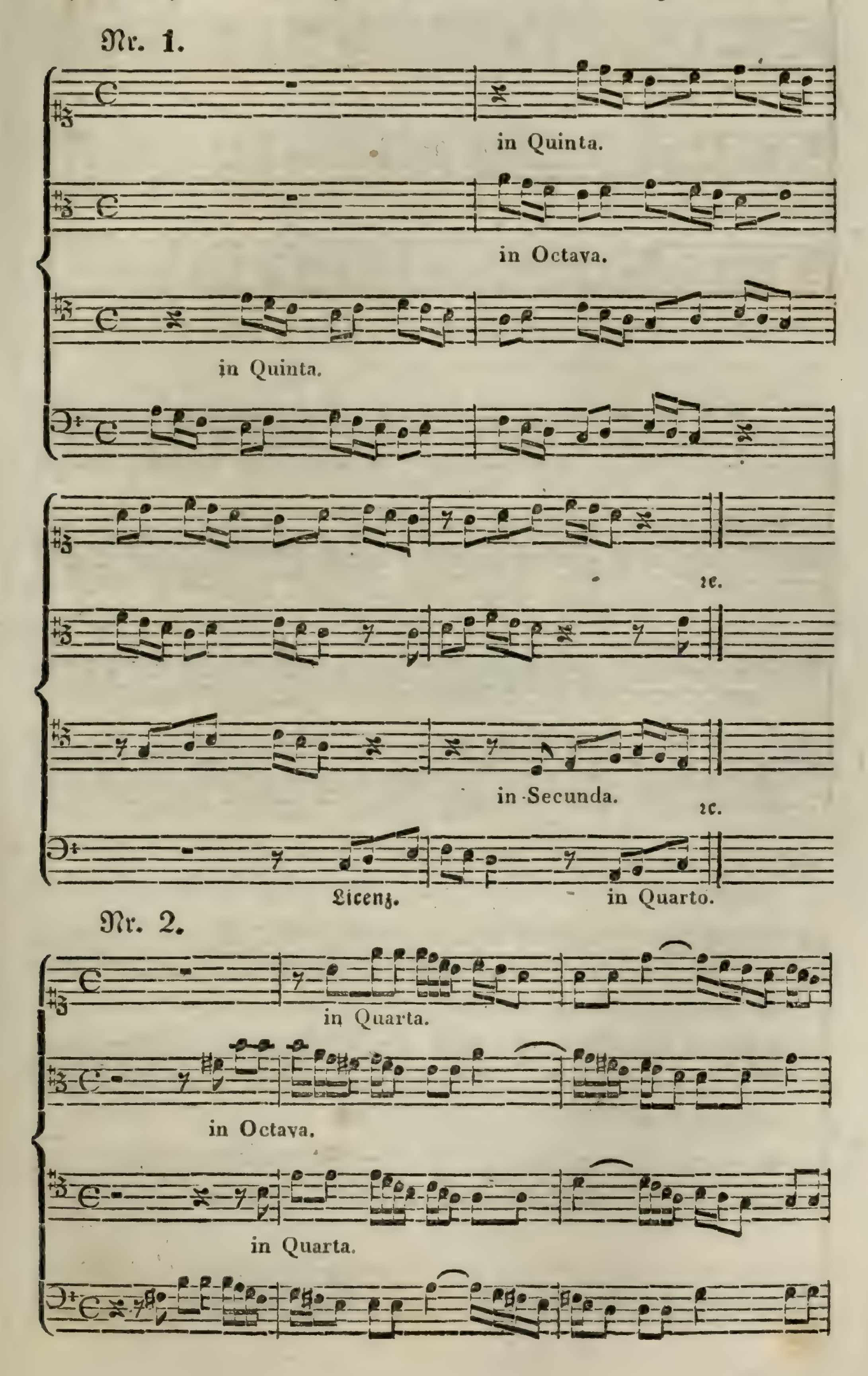
A quatro, in der Quarte; mit zwey Ausfüllungsstimmen.

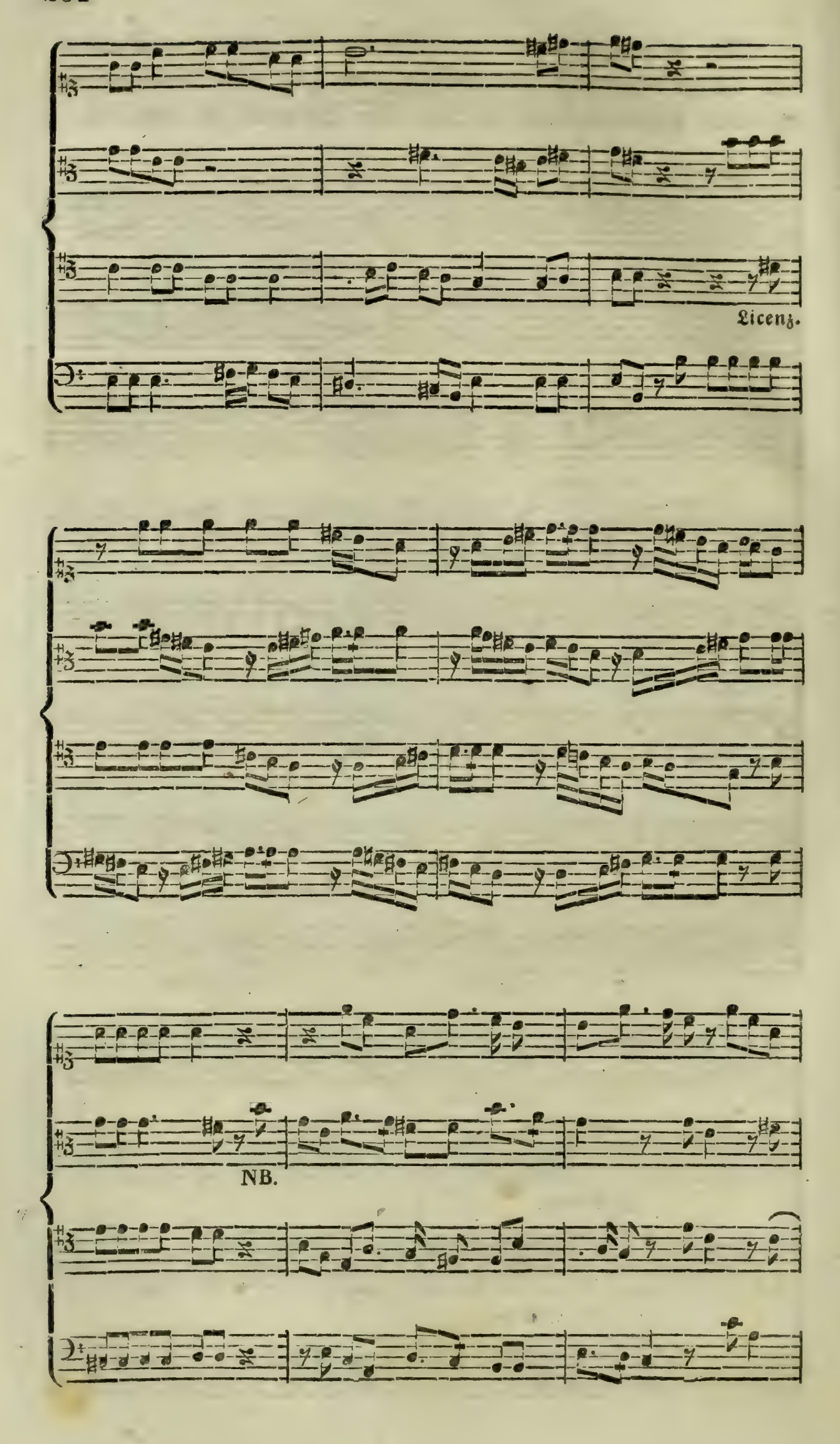
Lic.
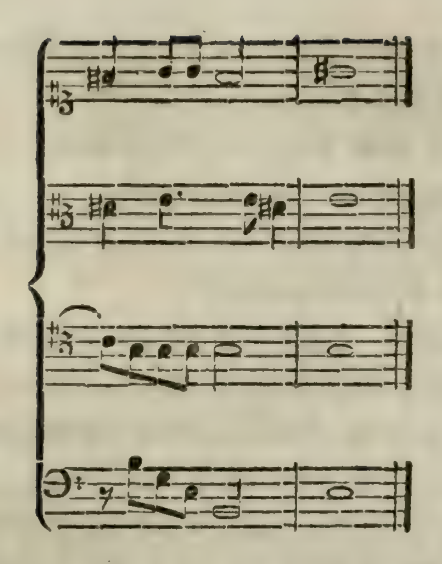
Lic.

Nun folgen noch zwey vierstimmige Beyspiele von Caldara, wo zu Ende des zweyten bey dem NB. eine Nachahmung auf einen halben Streich in allen vier Stimmen zu sehen ist.

Nr. 1.




Licenz.
NB.



Die Vortheile, welche ein verständiger Componist durch solche Imitationen, versteht sich, ohne an bestimmte Intervalle, Tonleiter, Rückungen u. s. w. knechtisch sich zu binden, erzielen kann, sind kaum zu berechnen. Sie verhelfen ihm zu einer gewissen Einheit des Plans, zu einer ökonomischen Ordnung der Gedanken, deren zusammenhanglose Anhäufung nimmermehr ein ästhetisch schönes Tonstück zu formen im Stande ist; die auf mehrere Stimmen vertheilte thematische Durchführung irgend einer interessant ansprechenden Idee rundet die einzelnen Bestandtheile erst eigentlich zu einem vollständigen Ganzen ab, prägt selbe klar verständlich und bleibend dem Auffassungsvermögen des Hörers ein, und ergötzt, bey aller consequenten Stätigkeit, fortwährend durch das Wechselspiel unerwarteter Combinationen; ja, man darf kühn und ohne zu befürchtenden Widerspruch annehmen, daß in jedem, nicht gänzlich willkührlich und planlos entworfenen Musikstücke gerade eben die imitatorische Bearbeitung eine glänzende Hauptrolle spielt.

Außer den hier angeführten einfachen Nachahmungen, nähmlich jener

im Einklang (imitatio in unisono, imitatio homophona);
in der Ober- oder Unter-Secunde (imitatio in secunda superiori vel inferiori);
in der Ober- oder Unter-Terz (imitatio in hyperditono vel hypoditono);
in der Ober- oder Unter-Quarte (imitatio in hyperdiatessaron vel hypodiatessaron);
in der Ober- oder Unter-Quinte (imitatio in hyperdiapente vel hypodiapente);

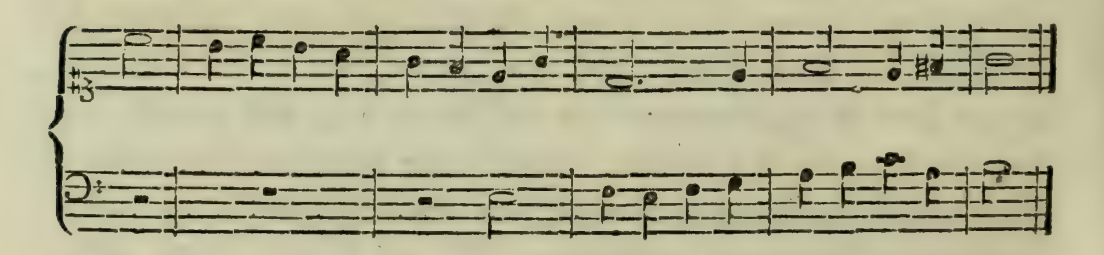
in der Ober- oder Unter-Sexte (imitatio in hexachordo superiori vel inferiori);

in der Ober- oder Unter-Septime (imitatio in heptachordo superiori vel inferiori);

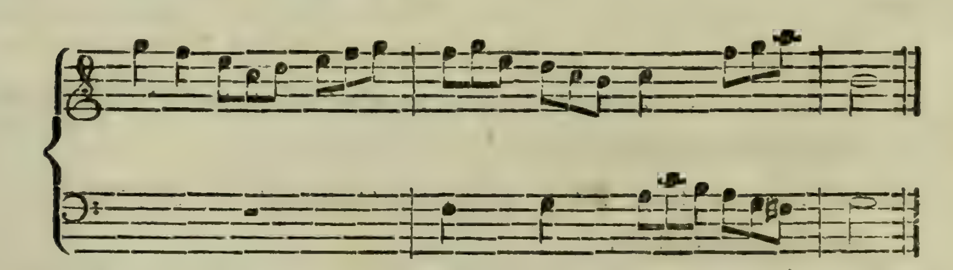
in der Ober- oder Unter-Octave (imitatio in hyperdiapason vel hypodiapason);

von welchen diejenigen, bey denen in der Antwort die Ordnung der Tonfolgen unverrückt beybehalten wird, Nachahmungen in gleicher Bewegung (imitationes aequalis motus) heißen; hingegen wenn der Satz also umgekehrt wird, daß die steigenden Intervalle sich in fallende, oder so entgegen gesetzt, verwandeln, solches eine Nachahmung in der Gegenbewegung (imitatio inaequalis motus) genannt wird; — außer diesen, sage ich, gibt es noch folgende, in die Rubrik der sogenannten künstlichen gehörende:

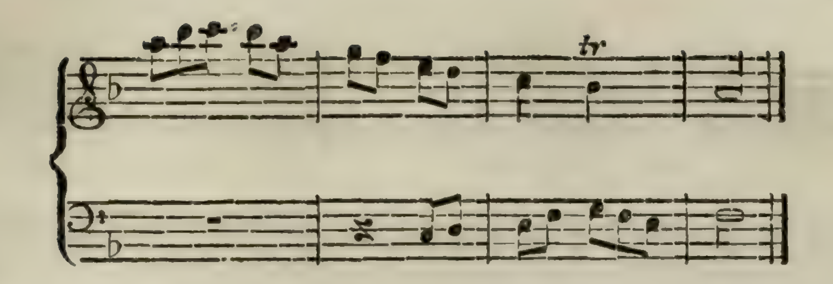
1. Die streng verkehrte Nachahmung (imitatio in contrarium stricte reversum), bey welcher in der Gegenbewegung die halben und ganzen Töne genau beantwortet werden müssen; z. B.



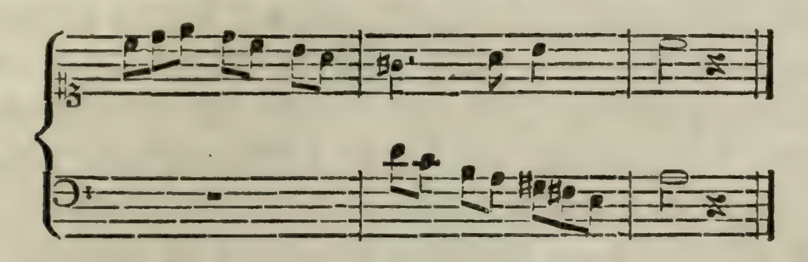
2. Die frey verkehrte Nachahmung (imitatio motu contrario), wenn die Ordnung der Tonreihe nicht ganz streng beybehalten wird; z. B.



3. Die rückgängige Nachahmung (imitatio cancrizans), in welcher der Satz von der imitirenden Stimme von rückwärts angefangen, aufgenommen wird; z. B.

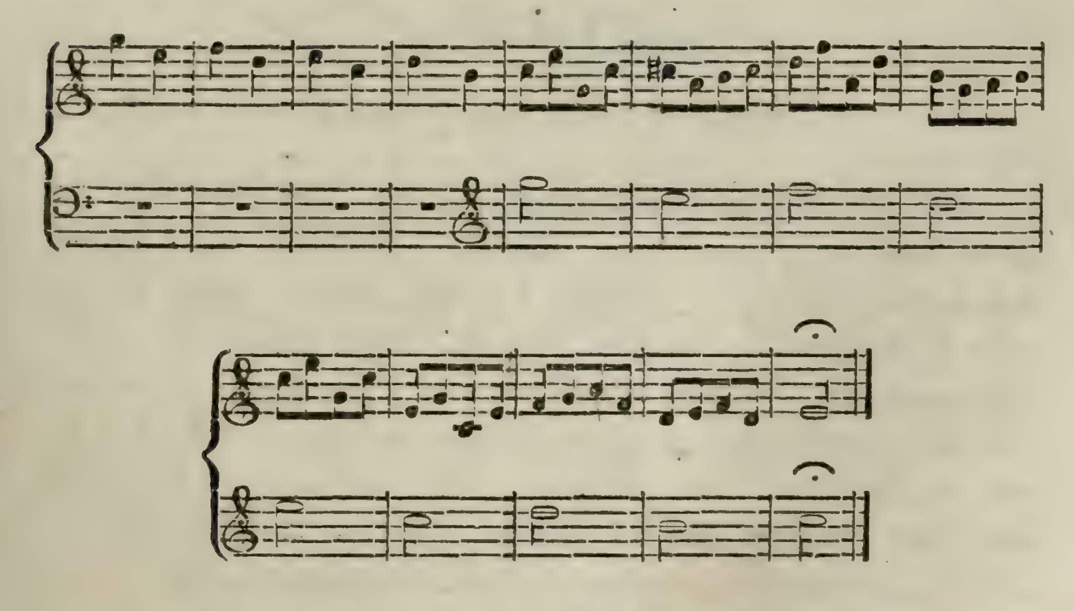


4. Die verkehrt rückgängige Nachahmung (imitatio cancrizans, motu contrario), indem man dabey auch noch die Gegenbewegung in Anwendung bringt; z. B.

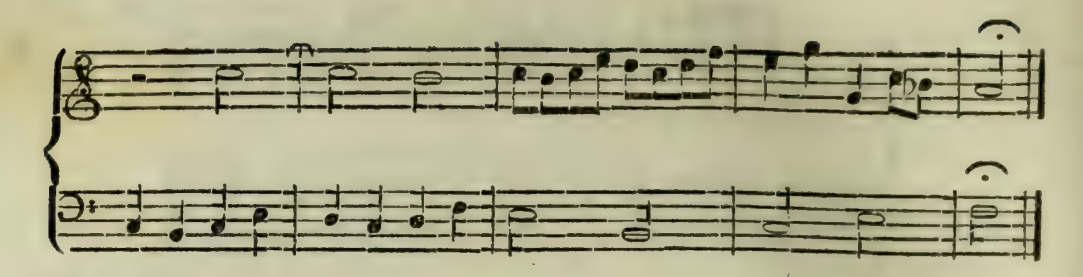


(Diese Letztere gränzt schon an pedantische Künsteley; und das Motiv in solch maskirter Stellung noch zu erkennen, möchte selbst dem schärfsten, allergeübtesten Kennerohre schwerlich gelingen.)

5. Die vergrößerte Nachahmung (imitatio per augmentationem), wenn die Antwort in vermehrter Notengeltung geschieht; z. B. Viertelnoten in Halbe verwandelt werden:

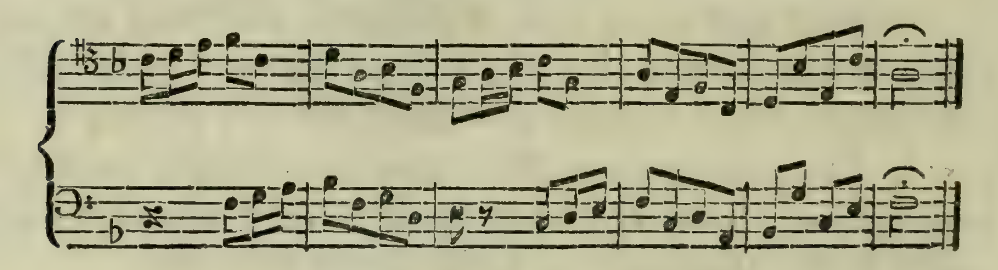


6. Die verkleinerte Nachahmung (imitatio per diminutionem), bey welcher man die imitirende Stimme in Noten von verminderter Geltung eintreten läßt; z. B.



7. Die Nachahmung im vermischten Tacttheile (imitatio per arsin et thesin), wenn der Satz auf dem entgegengesetzten Tacttheile beantwortet wird; z. B. die erste Stimme beginnt im Niederstreich (dem guten Tacttheile), und die nachahmende tritt im Aufstreiche ein. (Das griechische Wort Arsis bedeutet nähmlich den Aufschlag, Auftact, das ist: das schlechte oder unaccentuirte Tactglied, so wie Thesis den Niederschlag, oder das gute, accentuirte Tactglied.)

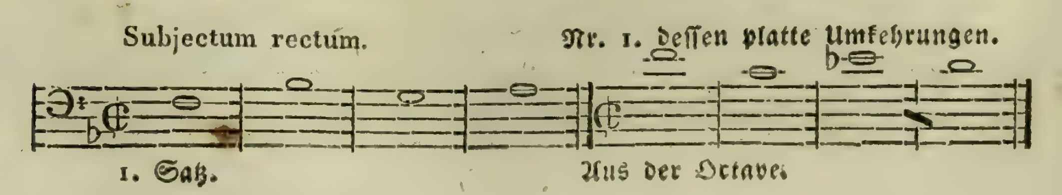
Ein Beyspiel dieser Nachahmungsgattung ist folgendes:

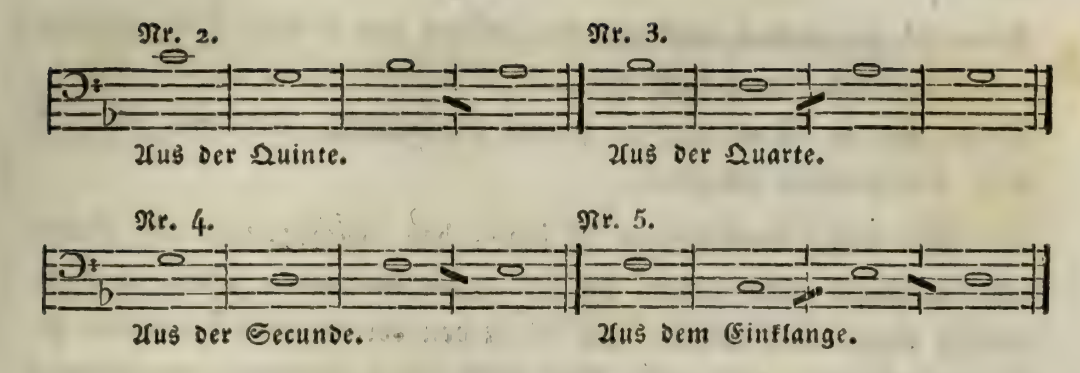


§. 24.

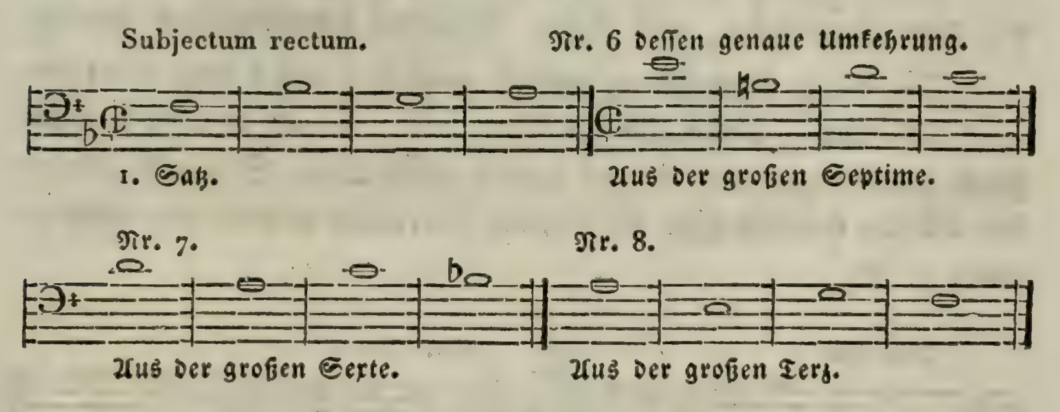
Von der Umkehrung.

Die Umkehrung (Inversio) ist vierfach. Die erste heißt die platte (simplex), wenn man nähmlich alle Noten eines Fugen- oder andern Satzes so verkehrt, daß die Noten, welche in dem ersten Satze hinauf gehen oder springen, herab gehend oder springend angebracht werden, und umgekehrt, die herab gehen oder springen, nun hinauf gehen oder springen müssen, wobey man jedoch die Intervalle oder Sprünge nicht ganz genau beybehält. Dieß kann geschehen aus der Octave, aus der Quinte, aus der Quarte, aus der Secunde und aus dem Einklange; z. B.





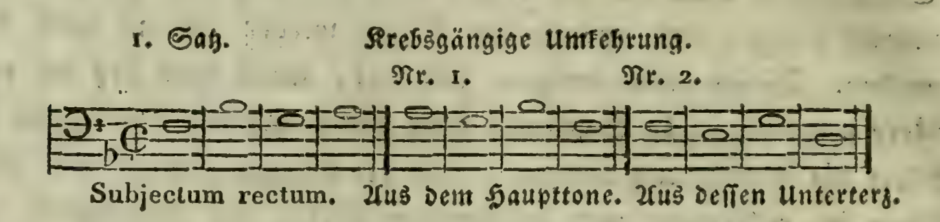
Die zweyte Umkehrung heißt die genaue (Inversio stricta). Sie geschieht auch wie die erste, doch so, daß aus ganzen wieder überall ganze, und aus halben Tönen wieder überall halbe Töne werden. Dieses aber ereignet sich nur, wenn man bey der ersten Note um eine große Septime, oder große Sexte, oder große Terz höher die Umkehrung anfängt, und die übrigen ganzen und halben Töne in rückenden und springenden Noten im Widerspiele eben nicht höher oder tiefer gehen und springen läßt; z. B.



Wenn das Thema in der Quinte anfängt, so fallen diese zwey Umkehrungen anders aus. Man betrachte hier den Hauptsatz, welcher lateinisch Subjectum rectum genannt wird, so wird es sich finden, daß von der ersten zur zweyten Note ein reiner Quartensprung hinauf, von der zweyten zur dritten ein kleiner Terzensprung herab, von der dritten endlich zur vierten die Rückung eines ganzen Tones hinauf enthalten sey. Wenn dieß alles in der Umkehrung auf das genaueste zutrifft, wie bey Nr. 6, 7 und 8, dann ist es erst eine genaue Umkehrung, welche man auch Contrarium reversum nennt. Wenn aber nicht alles genau zutrifft, wie oben Nr. 1, 2, 3, 4 und 5 (in welchen Beyspielen zwar der umgekehrte Quartensprung anfangs auch rein ist, aber von der zweyten zur dritten Note, wie bey Nr. 3 und 5, statt des kleinen Terzen=

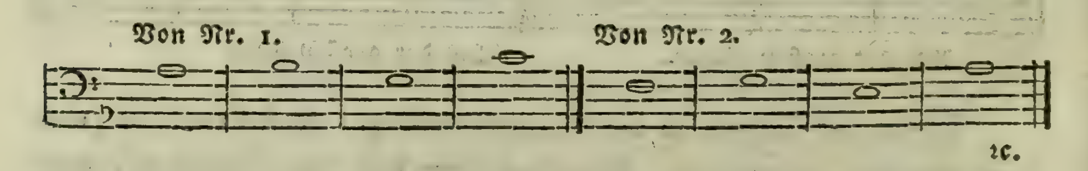
sprunges ein großer, und von der dritten zur vierten Note ein kleiner Secunden-Gang statt des großen gemacht wird, wie bey Nr. 1, 2 und 4), so ist es nur die platte Umkehrung (Inversio simplex oder Contrarium simplex).

Die dritte Umkehrung ist jene, bey welcher man alle Noten von rückwärts angefangen, bis zur ersten inclusive (wenn auch zuweilen tiefer oder höher, wie es in den verwandten Tonarten geschehen müßte), abschreibt. Sie heißt die krebsgängige Umkehrung (Inversio cancrizans); z. B.

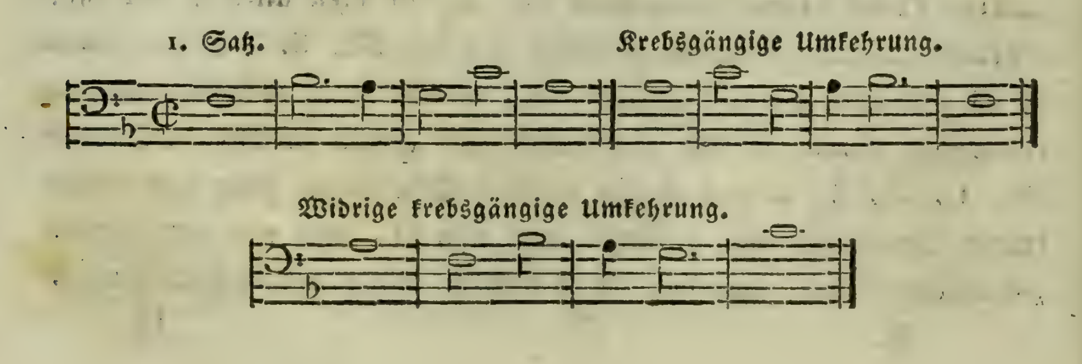


Selbe kann, wie hier gezeigt, auf zweyerley Art, nähmlich aus dem Haupttone, und dessen Unterterz bewerkstelliget werden.
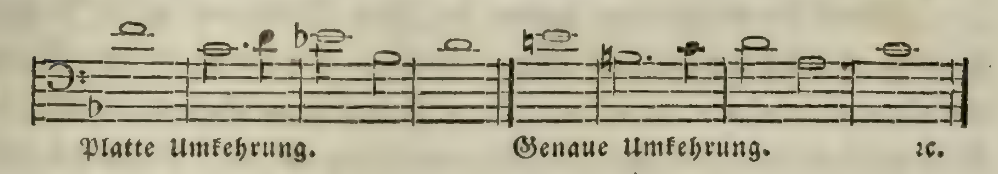
Die vierte Umkehrung endlich entsteht, wenn diese krebsgängige Umkehrung abermahls verkehrt wird, jedoch bey ihrer ersten Note angefangen und bis zur letzten einschlüßig. Sie heißt sodann die widrige krebsgängige Umkehrung (Inversio cancrizans contraria); z. B.



Bey diesen zwey letzten Umkehrungen, wo die ganzen und halben Töne zutreffen können oder nicht, ist zu merken, daß sie nicht anwendbar sind, wenn im ersten Satze eine punctirte Note irgendwo enthalten wäre; z. B.



Beyde sind übel, wegen des schlechten und hinkenden Gesanges. Die ersten zwey Umkehrungen aber bleiben allezeit gut, wenn der Hauptsatz in guten Tacttheilen keine Dissonanz-Ligatur hat; z. B.



Platte Umkehrung. Genaue Umkehrung. ꝛc.

Diese Umkehrungen, namentlich die erste und dritte, sind, mehr noch beynahe als die Imitationen, von großem, wesentlichen Nutzen. Man kann mittelst derselben einen einzigen Gedanken in die mannigfaltigsten Stellungen bringen, und wird dadurch, ohne es selbst zu wollen, nach veränderte Tonleiter hingeführt. Zum Beweise schreibe der Schüler ein ganz einfaches Thema auf, variire selbes in allen Intervallen der Umkehrung, setze willkührliche, doch folgerechte Ausfüllungsaccorde darüber, deren jede Grundstimme unter den Händen eines geübten Harmonikers so mancherley fähig ist, und zu seiner Überraschung werden daraus die interessantesten Modulationen hervorgehen. Der zunächst folgende Paragraph, die Fugenlehre, soll das hier Gesagte noch deutlicher erklären, und die zum Schlusse angehängten Beyspiele als practische Übersicht dienen.

§. 25.

Von der Fuge.

Diese ist die nothwendigste Gattung und schönste Zierde der Kirchen-Musik, so wie selbe auch in höher stylisirten Vocal- und Instrumental-Compositionen von der großartigsten Wirkung erscheint. Die Benennung „Fuge," (Fuga) stammt vermuthlich, wenigstens dem Namen nach, daher, weil eine Stimme vor der andern gleichsam flieht, und die antwortende oder nachfliehende Stimme (Responsum, Risposta) die Intervalle des angefangenen Satzes (Thema) meisten Theils ganz genau, in der Oberquinte oder Unterquarte, oder auch in der Ober- oder Unter-Octave, nachahmen muß. Was dem Hauptsatze (Thema), wenn die zweyte Stimme damit eintritt, entgegen gestellt wird, heißt der Gegen-
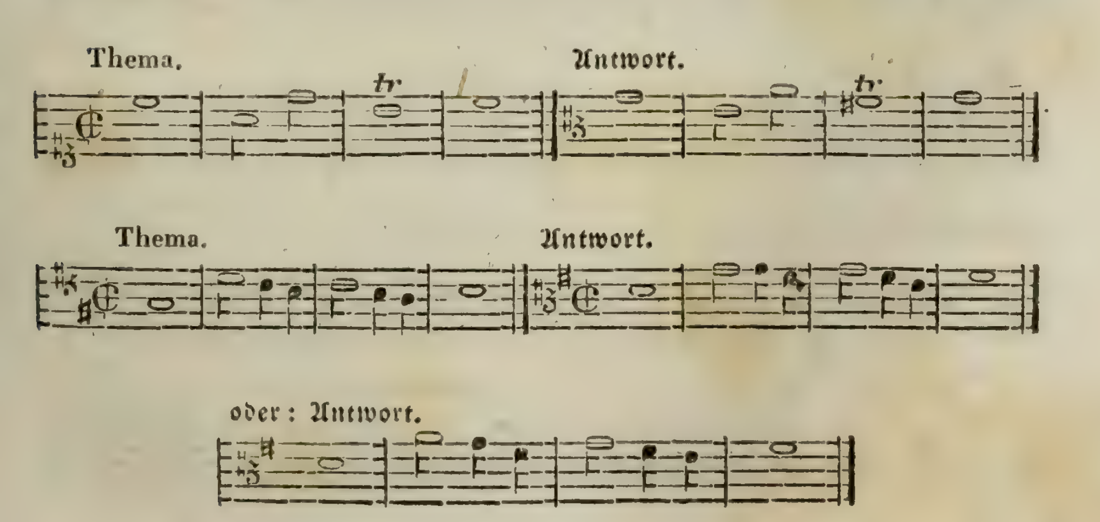
satz (Contrathema); was aber zu beyden Sätzen in mehr als zweystimmigen Fugen gesetzt wird, heißt die Ausfüllung der Harmonie oder die Ausfüllungsstimmen.

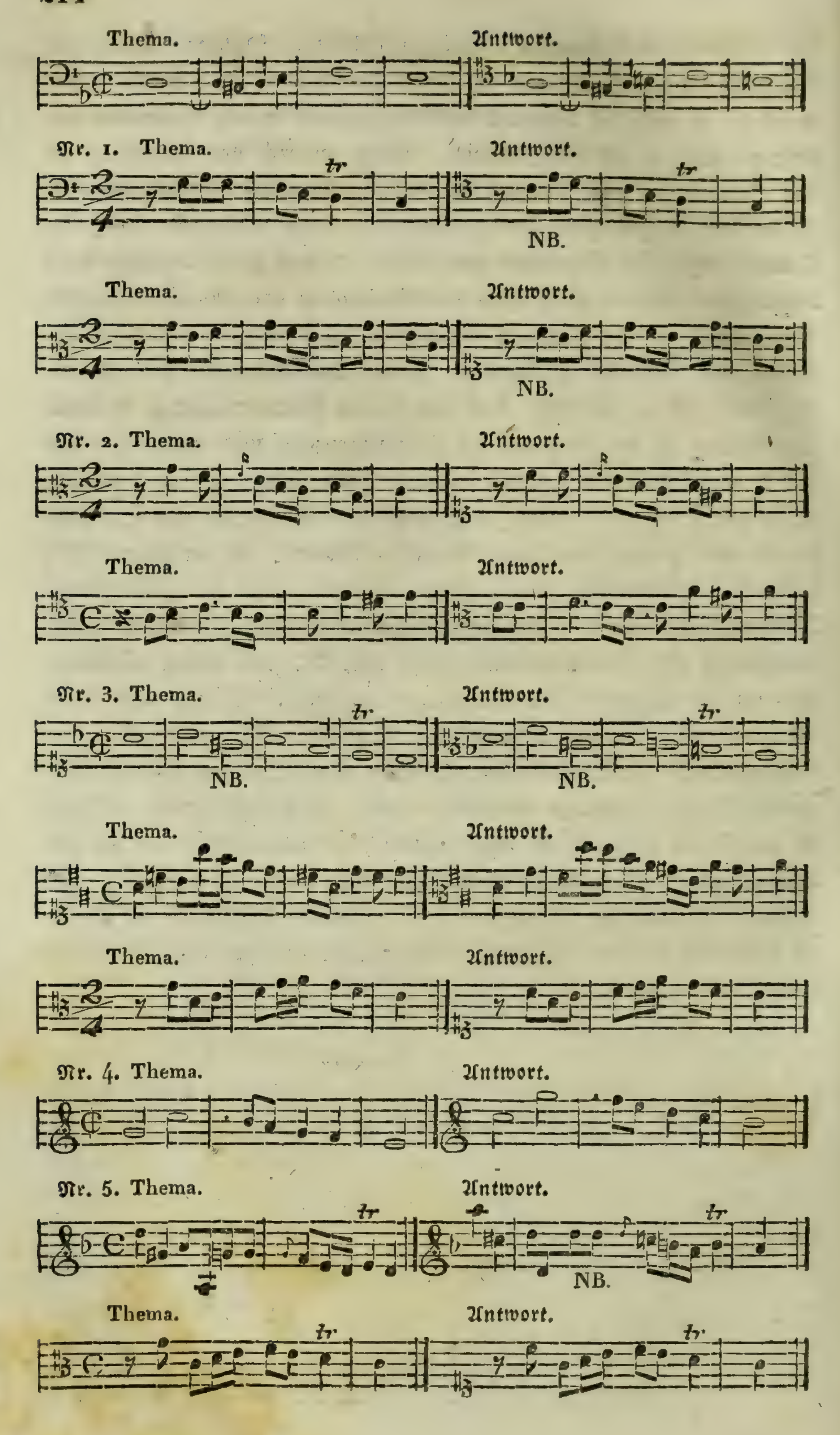
Wenn der Gegensatz immer in allen Stimmen gleich bleibt, so kann er auch das zweyte Thema heißen; sodann ist es eine Doppelfuge; wenn er aber nicht den nähmlichen Gesang beybehält, ist es eine einfache Fuge. Da man aber in einer einfachen Fuge nicht immer das Thema, wenn es auf vielerley Art begleitet wird, hören mag, so muß man hier und da einen andern, dem Haupt- oder Gegensatze nicht gar zu unähnlichen Gedanken (welcher der Zwischensatz genannt wird), um die Fuge zu verlängern und zu verschönern, einmischen.

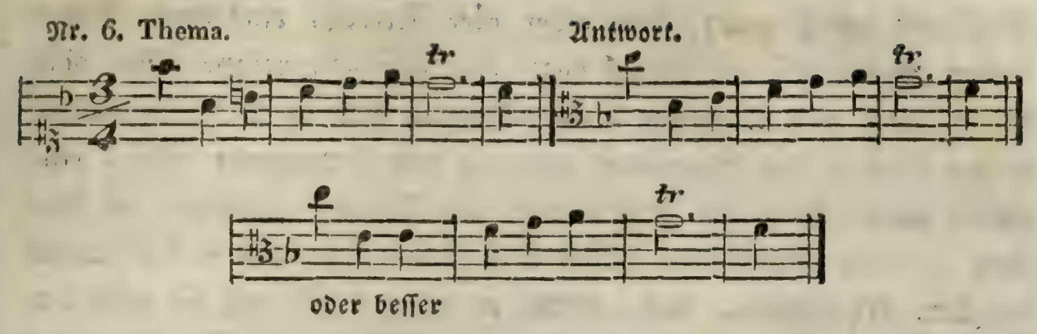
Die besten Zwischensätze einer Kirchenfuge sind solche, welche aus einem Theile oder Einschnitte des Hauptsatzes oder des Gegensatzes, oder auch aus einer singbaren Ausfüllungsstimme, welche contrapunctirte Nachahmungen hat, hergenommen werden. Im freyen Satze dürfen auch selbstständige, vom Hauptmotive unabhängige Gedanken, Coloraturen, nebst andern ausschmückenden Verzierungen Platz finden.

Um nun eine gute Fuge, sowohl in der strengen als freyen Schreibart, zu verfertigen, schreibt man in einer beliebigen Unter-, Ober- oder Mittelstimme einen kräftigen, ausdrucksvollen Gedanken auf, welcher sich wo möglich auch in die Enge führen, das heißt: verkürzen, oder näher zusammenrücken läßt, welche Engführung (Restrictio, Ristretto) aber erst gewöhnlicher Maßen gegen das Ende der Fuge angebracht wird und eine Hauptzierde dieser Gattung ist. Manche Fugensätze können so künstlich ausgedacht werden, daß sie sich auf vielerley Art in die Enge führen lassen, nähmlich um einen Streich, um zwey, um drey Streiche, um einen ganzen Tact, um fünf, um sechs Streiche, oder zwey Tacte später. Die nächste oder geschwindeste Engführung aber spart man gern auf die Letzt, nachdem man vorher eine vollkommene oder unvollkommene Cadenz in der Oberterz oder Oberquinte gemacht hat. Den Hauptsatz, wenn er in der Tonica, das ist, in dem Haupttone selbst, angefangen und auch in diesem oder in seiner Oberterz oder Secunde schließt, schreibt man meisten Theils gerade, wenn er vollendet, auch öfters wenn er nicht ganz vollendet ist, um eine Quinte höher oder um eine Quarte tiefer (welches einerley ist) in

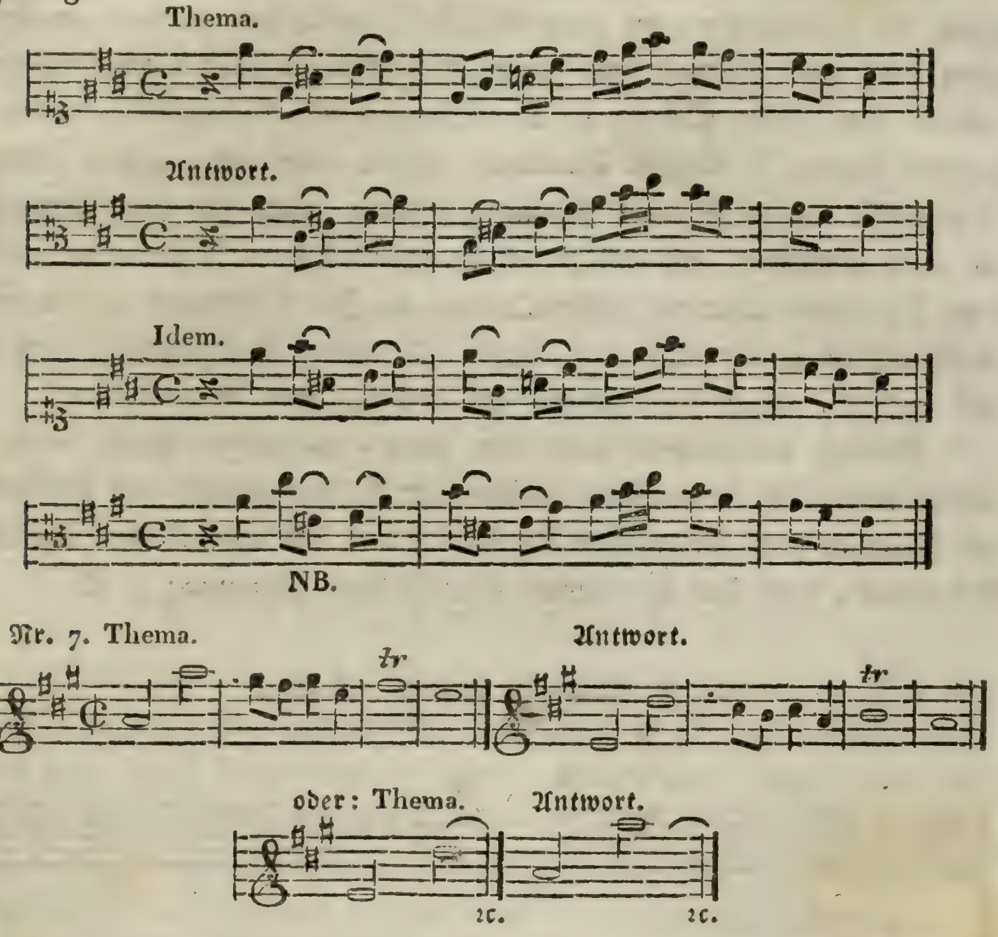
die antwortende Stimme, nach ihren gehörigen Pausen. Wenn der Satz aber vom Haupttone in seine Oberquinte (Dominante) sich wendet, so muß die Antwort von der Quinte in den Hauptton erfolgen, und so im Gegentheile. Fängt endlich der Hauptsatz in der Quinte an und endiget in dieser, so muß die Antwort im Haupttone angefangen und geendiget werden. Gar oft aber, besonders wenn der Hauptton und dessen Quinte gleich anfangs nahe beysammen stehen, muß man die Rückungen oder die Sprünge des Hauptsatzes in der Antwort verändern. Um solches besser zu verstehen und bewirken zu können, wann eine Abänderung nothwendig wird, ist zu merken, daß aus einem Secundengange in manchen Sätzen in der Antwort ein Terzensprung, und umgekehrt aus einem Terzensprunge gar oft ein Secundengang, gemacht werden müsse (siehe Nr. 1), auch, daß man die Rückung in eine Secunde hinab oder herauf mit zwey ähnlichen Noten, die an einem Orte bleiben, beantworten könne (siehe Nr. 2), daß auch aus einem Terzensprunge ein Quartensprung (siehe Nr. 3), aus einem Quartensprunge ein Quintensprung (siehe Nr. 4), aus einem Quintensprunge ein Sexten= oder Quartensprung (siehe Nr. 5), aus einem Sextensprunge ein Septimensprung (siehe Nr. 6), aus einem Septimensprunge ein Octavensprung (siehe Nr. 7), und so auch umgekehrt, müsse gemacht werden, damit man nicht gleich anfangs in der ersten Antwort in eine fremde und unerlaubte Tonart gerathen möge. Deßwegen lautet auch die uralte Regel, um eine richtige Antwort zu bekommen: der Hauptton soll sich in die Quinte und diese in den Hauptton verwandeln, welches folgende Sätze noch klarer zeigen.




Thema.
Antwort.
Nr. 1. Thema.
tr
Antwort.
tr
NB.
Thema.
Antwort.
NB.
Nr. 2. Thema.
Antwort.
Thema.
Antwort.
Nr. 3. Thema.
tr
NB.
Antwort.
tr
NB.
Thema.
Antwort.
Thema.
Antwort.
Nr. 4. Thema.
Antwort.
Nr. 5. Thema.
tr
Antwort.
tr
NB.
Thema.
tr
Antwort.
tr



und umgekehrt, aus einem Septimensprunge nur ein Sextensprung.

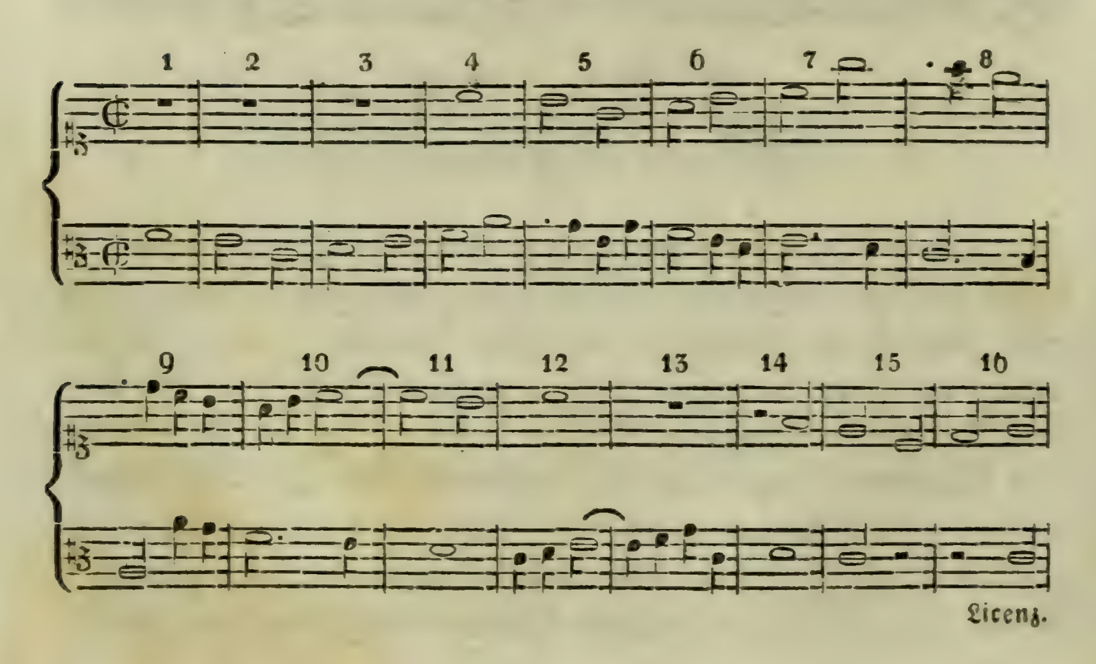


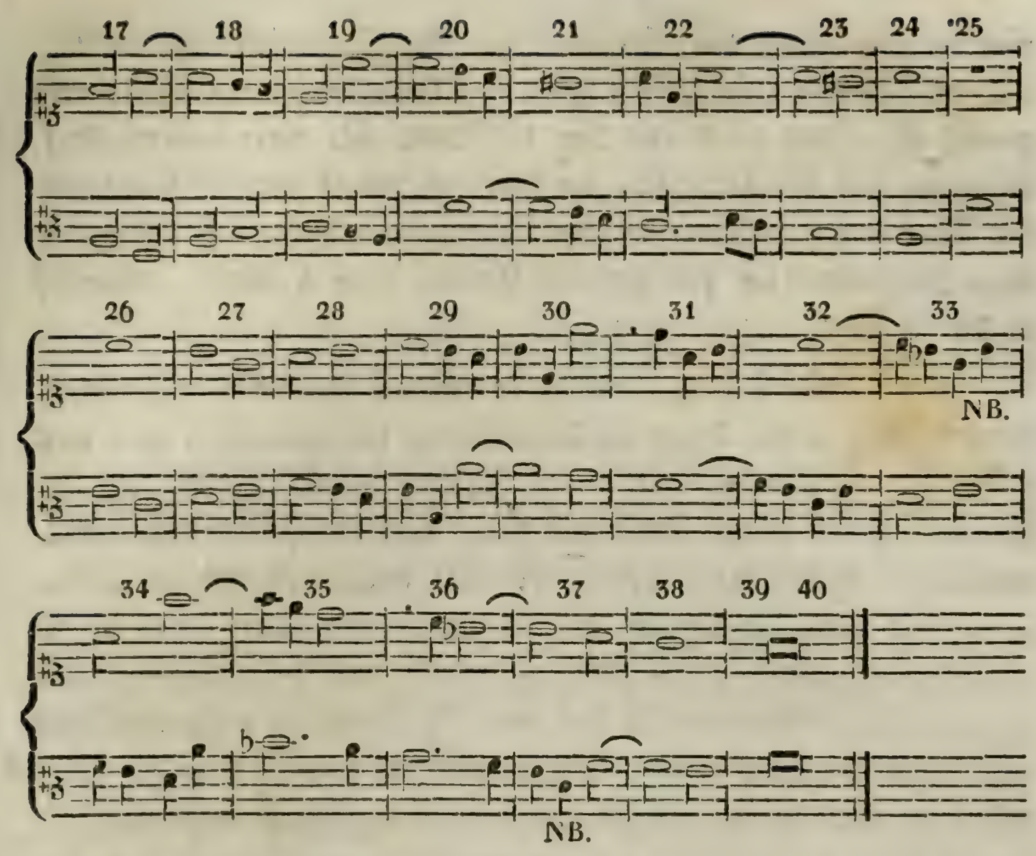
Wenn also die zweyte Stimme mit dem Thema eintritt, so macht die erste einen Gegensatz (Contrathema) dazu, jedoch nicht mit gleich langen Noten nach der ersten Gattung, sondern mit andern, die einen contrapunctischen, meisten Theils nach der fünften Gattung verfertigten, Gesang führen. In den zweystimmigen Fugen führt man nach einer kurzen Modulation oder Nachahmung beyder Stimmen in die erste Halbcadenz 7 6̸ oder 2 3 der Dominante, das ist, in die Quinte des Hauptstons. Noch unter dem letzten Tacte dieser verfertigten Cadenz macht eine von beyden

Stimmen durch zwey, drey oder vier Streiche eine freye Modulation allein, bis die andere dazu mit dem Hauptsatze tiefer oder höher, nach dem Umfange dieser Stimme oder ihres Instrumentes in der Quinte des Haupttons oder in dem Haupttone selbst, eintreten kann: kurz, die erste nimmt den Ton der zweyten, in Natura oder um eine Octave höher oder tiefer; und eben so die zweyte den Ton der erstern, doch, wenn es möglich ist, ehe die erste den Satz (Thema) ganz vollendet hat, welches von einigen Meistern die halbe Engführung (Semirestrictio) genannt wird. Wenn sodann die Hauptsätze zum zweyten Mahle vollendet worden, macht man nach einer kurzen und freyen Modulation oder Nachahmung wieder eine halbe Cadenz in die Oberterz des Haupttons, welche zweyte Cadenz in beyden Stimmen ruhen oder nicht ruhen kann (das heißt, mittelst einer Fermate); dann fängt die Engführung in jener Stimme, mit welcher es am thunlichsten ist, entweder mit dem Haupttone oder mit dessen Quinte an. In Singfugen gibt man meistentheils jeder Stimme ihren allerersten Eintrittsort, doch, wie gesagt, enger beysammen, als Anfangs und in der Mitte.

Endlich macht man nach den zwey Hauptsätzen durch einige Tacte noch eine kurze Modulation oder Nachahmung, und schließt die Fuge in dem Haupttone abermahls mit 7 6̸ oben, oder mit 2 b3 unten, nach Art der vierten oder fünften Gattung; z. B.

Nr. I. Fuga a due in F-dur.





Die NB. im 33. und 37. Tacte bedeuten, daß man in die wesentliche Septime und ihre Verkehrungen, als Durchgang, sowohl im strengen, als im freyen Satze springen darf.

Erklärung vorstehender Fuge.

Bey den vier ersten Tacten fängt das Thema (der Führer, **Dux** genannt) im Alt in dem Haupttone **F** an, und endigt auch mit der Note **F** im vierten Tacte, worauf der Discant in der Oberquinte oder Dominante **C** das nähmliche beantwortet (welche Wiederhohlung: der Gefährte, **Comes** heißt); bis zur ersten Note **inclusive** des siebenten Tactes. Der Alt macht den Gegensatz von der Note **A** im Aufstreiche des vierten Tactes mit einem Contrapuncte, welcher der fünften Gattung ganz ähnlich ist. Bey der Note **E** des Altes im siebenten Tacte fängt eine nachahmende Modulation **per Arsin et Thesin** an, da der Discant in der letzten Note des nähmlichen Tactes mit der erhöhten Terz **G** antwortet. Im **11.** und **12.** Tacte ist die erste Cadenz in die Dominante **C** geführt worden.

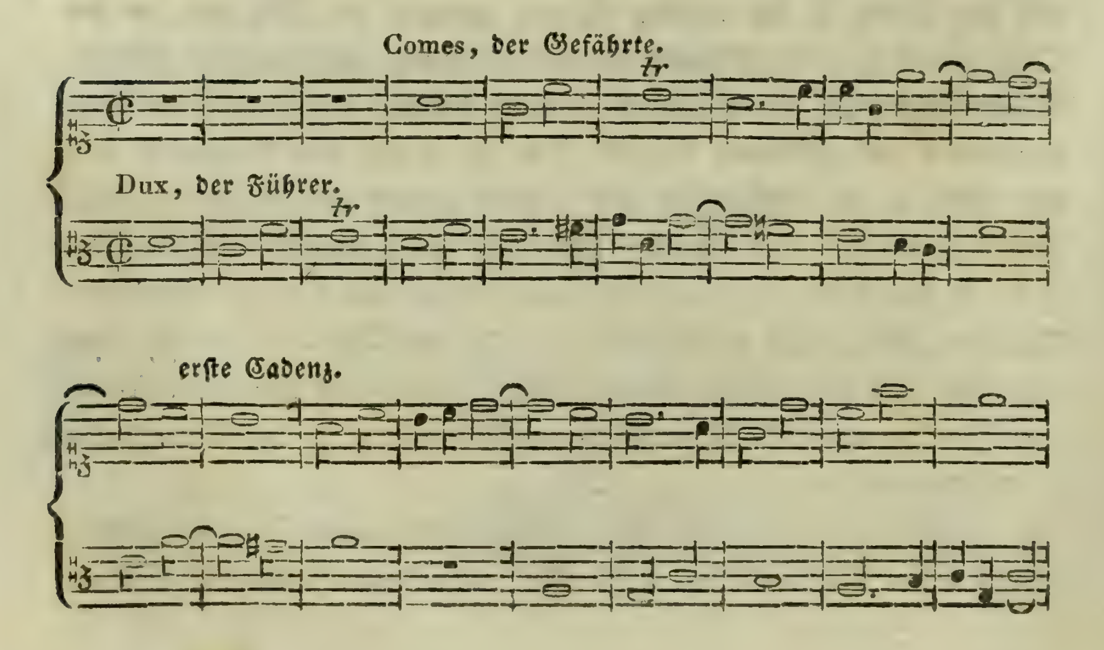
Nachdem der Alt eine kurze Modulation allein vorgenommen, die zu dieser ersten Cadenz nicht übel nachklingt, fängt der Discant

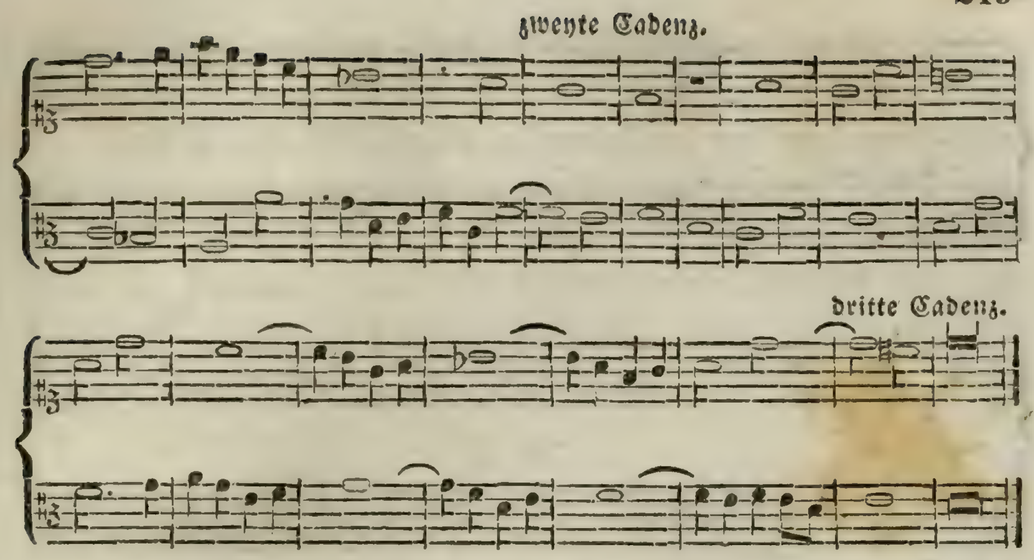
hier in dem Haupttone im 14. Tacte den Satz tiefer als anfänglich an (welches auch höher geschehen kann, wenn es der Stimme gemäß ist), und wird bey dem 16. Tacte mit einer weitern Engführung, als die letzte ist, im Alte mit der Quinte C beantwortet. Von dem 19. Tacte an moduliren beyde Stimmen durch eine kurze Imitation bis zur zweyten Cadenz nach A-moll, nähmlich in die Oberterz.

Nach dieser Cadenz, welche in beyden Stimmen ruhen darf, fängt der Alt im 25. Tacte die Engführung im Haupttone an, weil es so am bequemsten war; der Discant konnte sogleich im 26. Tacte auch an seinem gehörigen Orte dem Alt in der Oberquinte antworten. Bisweilen (welches ebenfalls erlaubt ist und oft geschehen muß) kann die Dominante die halbe und ganze, das ist die mittlere und letzte, Engführung anfangen, und der Hauptton antworten. Nach diesem endlich sind vom 28. Tacte an dreyerley Nachahmungen (welche alle eben nicht nothwendig waren), um die Fuge etwas zu verlängern, bis zur letzten Cadenz gemacht worden.

Die Baß-Cadenz, wo nähmlich die untere Stimme einen Quintensprung hinab oder einen Quartensprung hinauf macht, und wobey die vorletzte Note in der obern Stimme mit der gebundenen Quarte, in die große Terz aufgelöst, begleitet wird, ist in zweystimmigen Fugen verbothen, z. B. über 4 3 | 8 || u. s. f.

Nr. II. Fuga in D-moll.



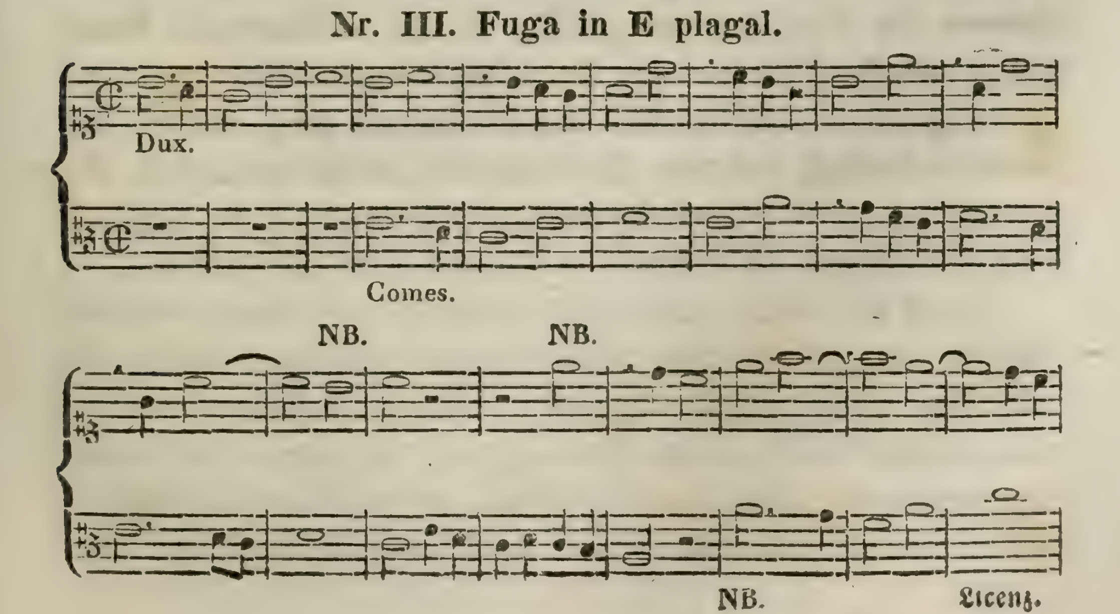


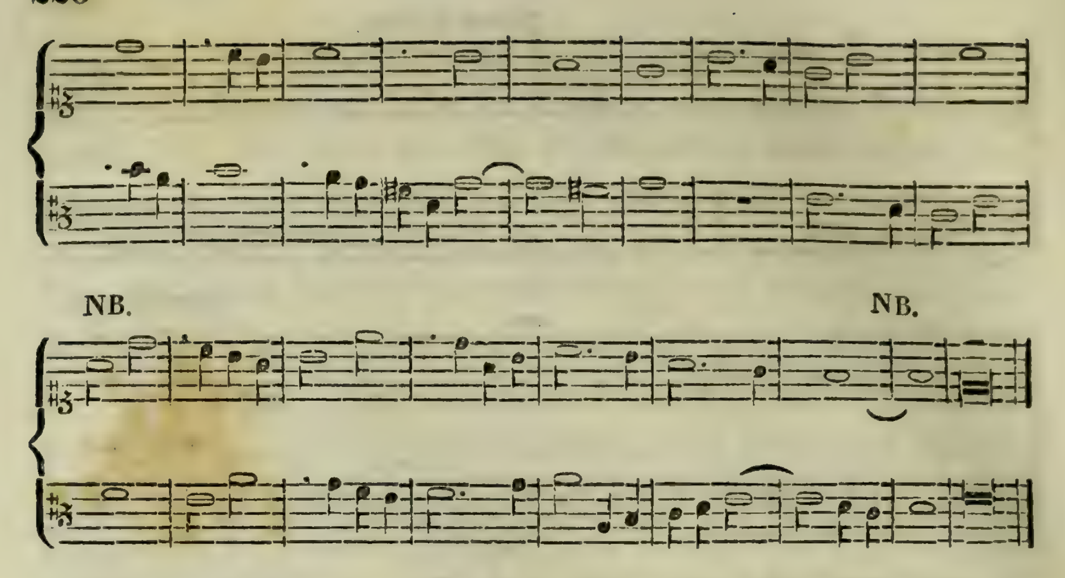
Auch diesen Fugensatz soll der Schüler, im Sinne des obigen Schema, genau analysiren, um die jedesmahligen Eintritte, Zwischenharmonien, Cadenzen und Engführungen möglichst klar und deutlich sich zu versinnlichen.

Beyde Fugen sind in dem alten diatonischen Geschlechte verfertiget, weil darin das **Hb** nicht vorgezeichnet ist. Deßhalb muß sich auch Niemand wundern, wenn man Sätze aus ältern Zeiten in **G**-moll mit **Hb** allein, in **C**-moll nur mit **Hb** und **Eb**, in **F**-moll nur mit **Hb**, **Eb** und **Ab**, und **G**-dur ohne **F♯** erblickt ꝛc. ꝛc.

Das dritte Beyspiel steht in **E**-minor ohne **Fis**, welche Tonleiter **A plagal**, oder **E plagal** genannt wird. Der erstere Ausdruck ist richtiger, schon bezüglich der Vorzeichnung; letzterer jedoch im Sprachgebrauche gewöhnlicher, da die Schlußnote **E** zugleich auch die wahre Tonica bezeichnet.

Nr. III. Fuga in E plagal.





Das erste NB. bedeutet, daß die erste Cadenz in dieser Tonart in die Obersexte, nähmlich nach C müsse geleitet werden. Das zweyte NB. bezieht sich darauf, daß der Discant, nach der ersten Cadenz, mit E aus zweyerley Ursachen im schlechten Tacttheile angefangen wurde; erstens, weil es eine Hauptzierde ist, den Satz in Arsi und Thesi, das ist eine Stimme im Aufstreiche und die andere im Niederstreiche (oder umgekehrt), anzubringen — zweytens, damit das Thema in einer Engführung desto eher habe eintreten können. Das dritte NB. bedeutet, daß mit dem A im Alte die Antwort darauf um einen Ton tiefer gegeben worden sey, weil statt der Quinte H die Quarte genommen wurde, welches in der Mitte einer Fuge erlaubt ist. Das vierte NB. über dem A des Discants bezieht sich darauf, daß die letzte Note des Hauptsatzes ebenfalls um einen Ton tiefer als im Anfange gesetzt sey, welches hier abermahls in einer Stimme bey Engführungen zuläßig ist. In vollstimmigen Fugen können mehrere Stimmen eine kleine Abänderung bekommen, wenn nur die zuletzt eintretende Stimme das Thema ganz vorträgt und wie das erste Mahl vollendet. Das letzte NB. endlich bedeutet die längere Cadenz, welche in dieser Tonart bezüglich ihres düstern, verschlossenen Charakters, am rechten, wirksamen Orte seyn dürfte.

Es ist hier noch zu bemerken, daß diese drey Fugen bloß für Singstimmen, obwohl keine Worte darunter geschrieben stehen, gemacht sind. In Fugen für Geigen und blasende Instrumente darf man sich schon in ein weiteres Feld begeben; daß heißt: es ist keineswegs nothwendig, sich immer nur genau auf den Raum zwischen den fünf Linien zu beschränken; man kann auch Sprünge über eine

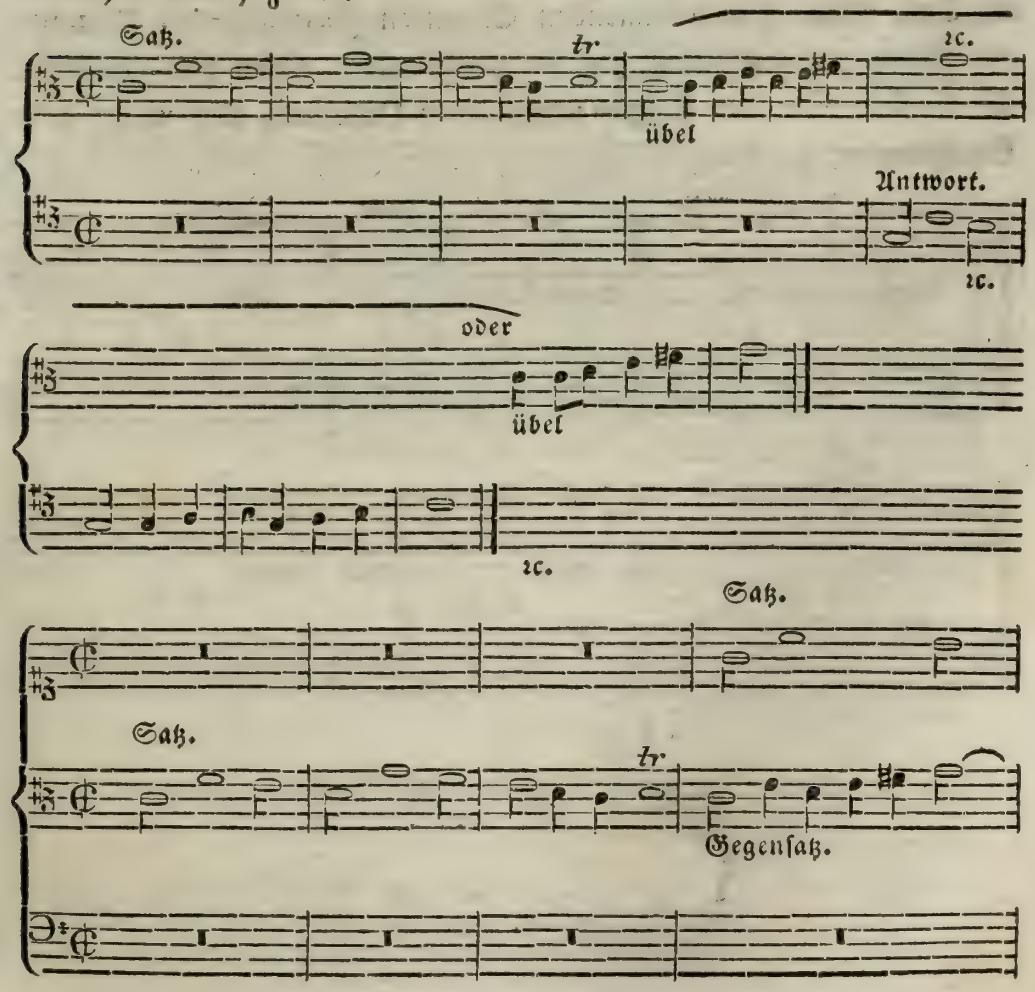
Octave hinaus machen, welches bey Singfugen immer ein Fehler bleibt.

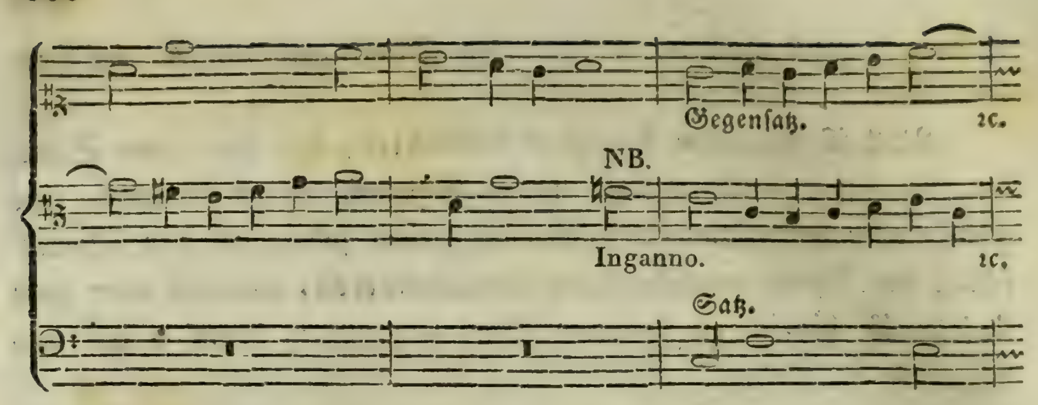
Noch ist bey allen Fugen zu beobachten, daß man jener Stimme, die mit dem Hauptsatze mitten hindurch wieder eintritt, eine Pause oder wenigstens einen Sprung geben solle, um den Wiederschlag des Thema vernehmbarer herauszuheben, wiewohl man auch stufenweise hinein zu kommen Beyspiele genug beym a trè und a quatro ꝛc. findet.

§. 26.

Regeln von den drey= und mehrstimmigen Fugen.

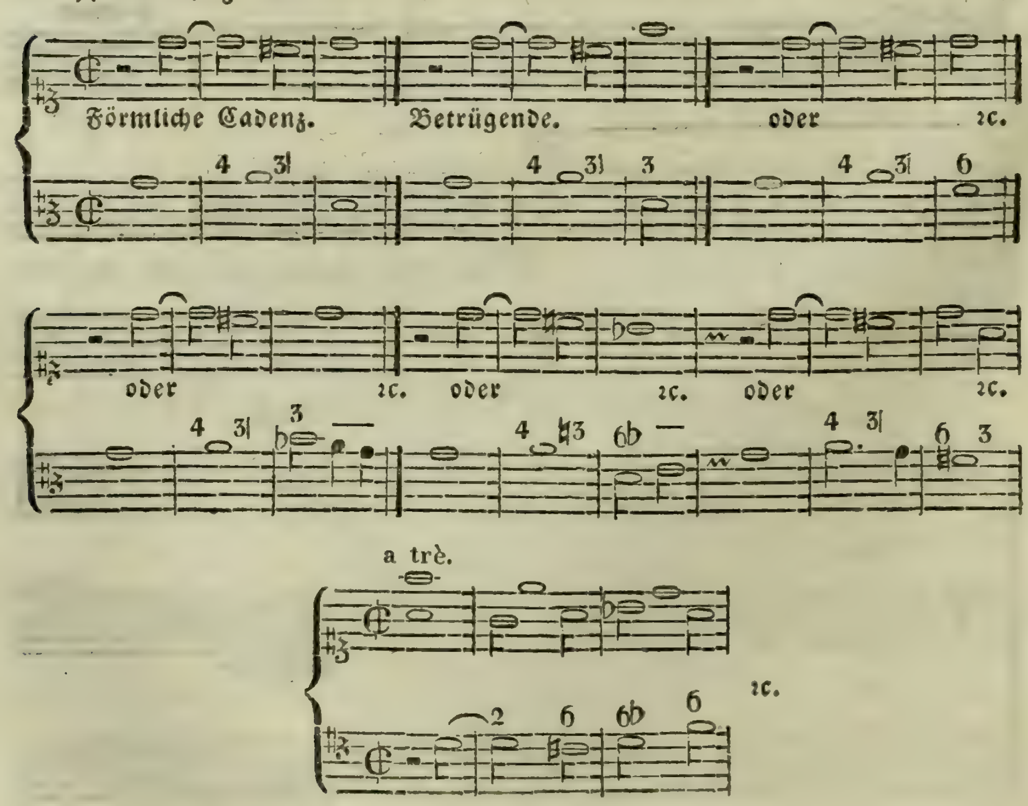
Weder in zwey=, noch drey=, noch mehrstimmigen Fugen ist es erlaubt, nach vollendetem Satze eine Einleitung zur Quinte hinauf in der ersten Stimme, oder von der Quinte nach dem Haupttone hinauf in der andern Stimme zu machen, weil dadurch der Hörer gewissermaßen schon darauf vorbereitet, und jede Überraschung vernichtet wird; z. B.

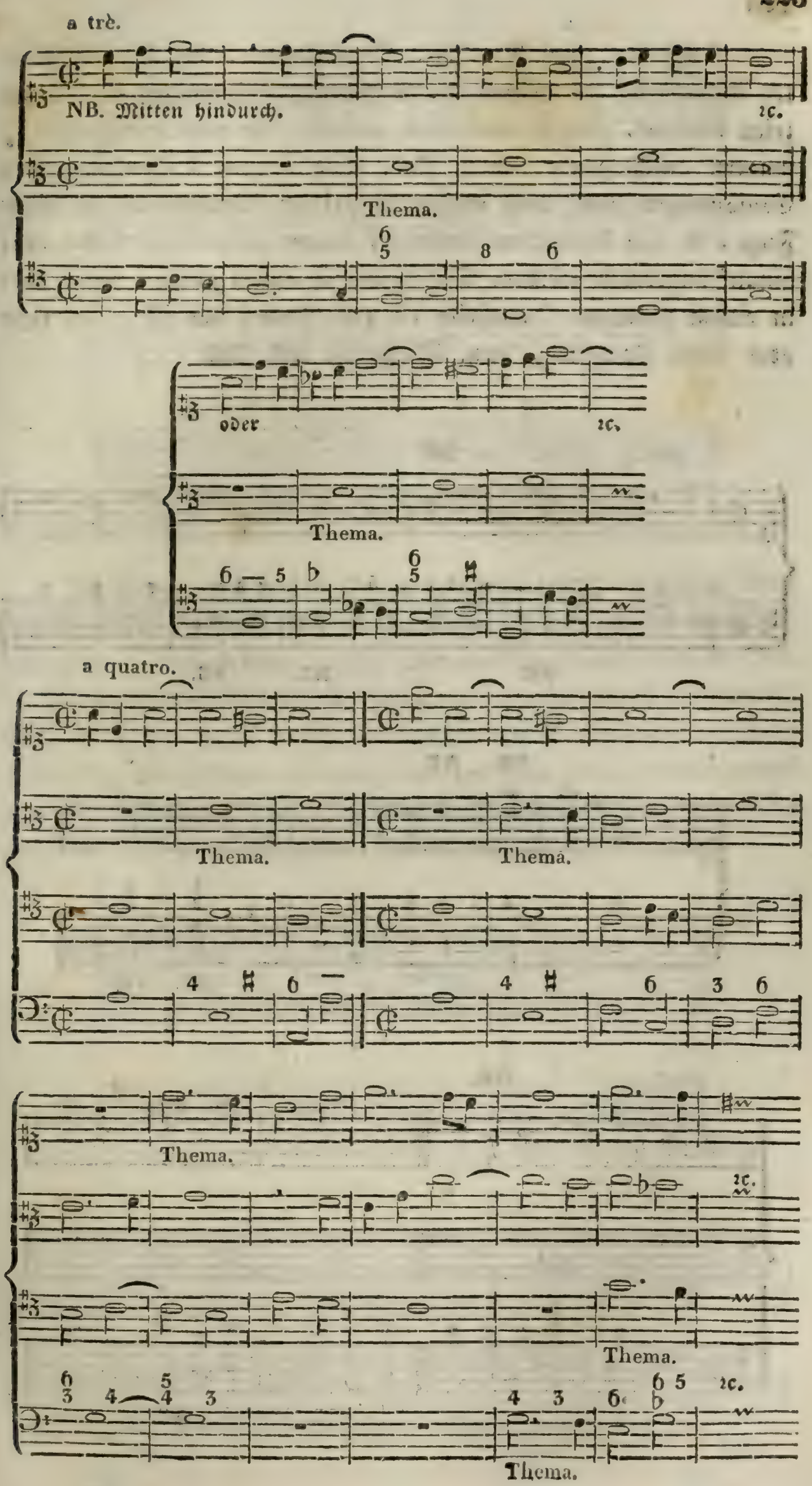




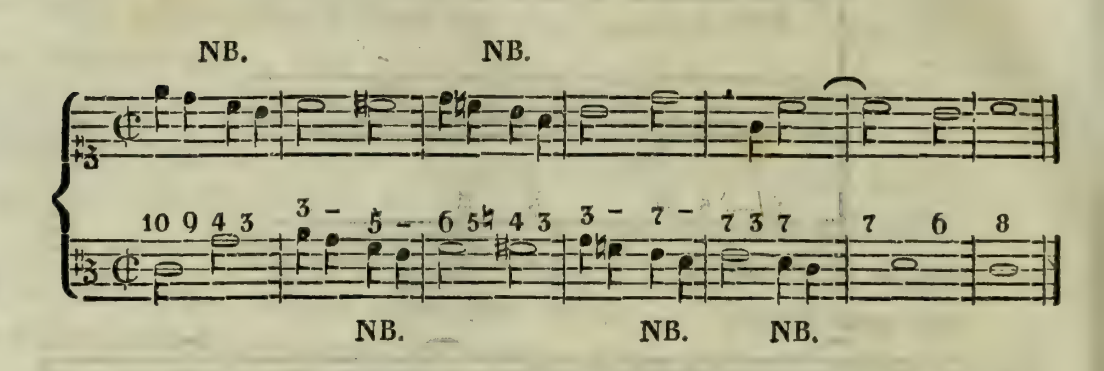
Man fängt gleich über oder unter der letzten Note der vollendeten ersten Stimme mit der zweyten das Thema an; wenn es aber nicht möglich ist, so kann und muß man die letzte Note noch leer ausgehen lassen. Vor dem Eintritte der dritten Stimme aber pflegt man gern eine betrügende Cadenz all' Inganno zu machen, wie hier im Alt, nähmlich statt dem Leittone Fis, das unerwartete F, welches, statt der Dominante G, trügerisch nach der Tonica C führt.

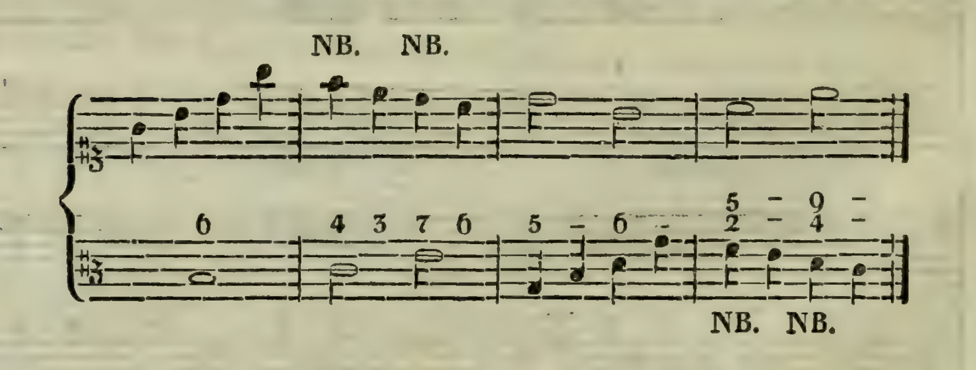
Die ganzen Cadenzen $\frac{5}{4}\,\frac{-}{3}$ fallen in drey= und mehrstimmigen Fugen alle weg, ausgenommen vor der letzten Engführung und am Ende selbst. Die betrügenden Cadenzen (Inganni oder Clausulae fictae genannt) sind hier so nothwendig, schön und künstlich, als die Eintritte des Satzes unter einer Dissonanz oder unter einer Wechselnote; z. B.

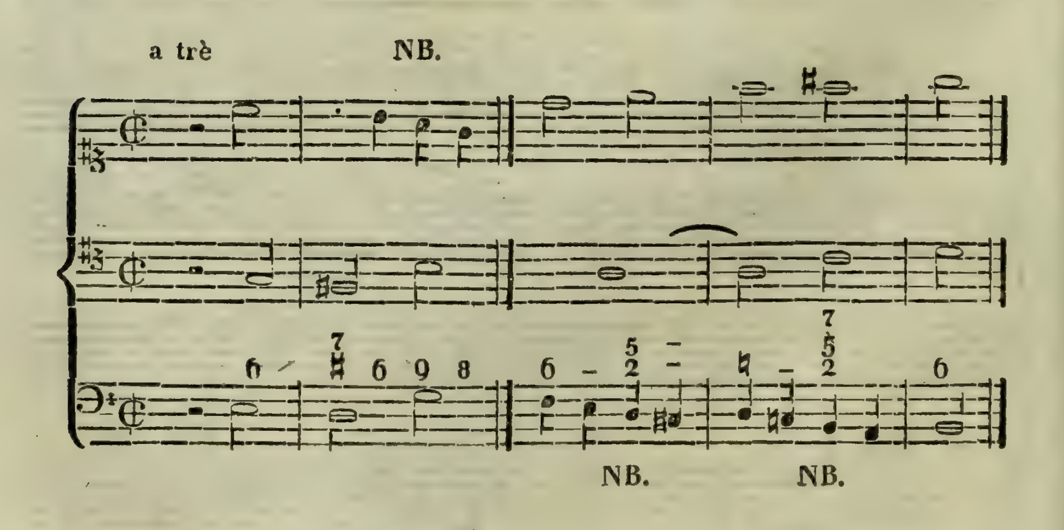


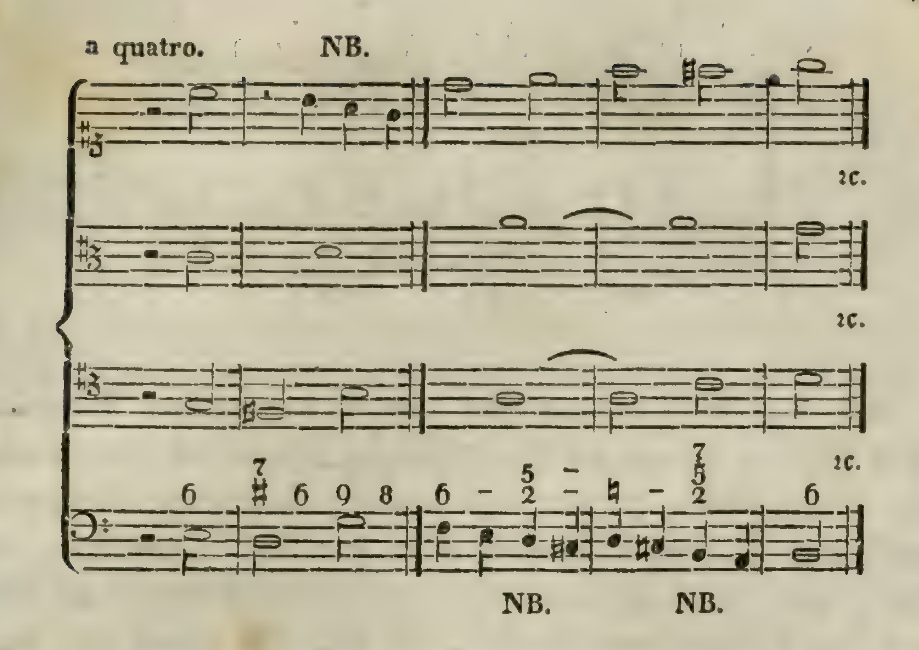

a trè.
NB. Mitten hindurch.
ꝛc.
Thema.
6
5
8
6
oder
ꝛc.
Thema.
6 — 5
6
5
a quatro.
Thema.
Thema.
4
6
4
6
3
6
Thema.
ꝛc.
Thema.
6
3
4
5
4
3
4
3
6
6
5
ꝛc.
Thema.

Nebst den zwey Fux'schen Wechselnoten, die bey der fünften Anmerkung zur dritten Gattung des zweystimmigen Satzes gezeigt wurden, gibt es noch viele andere, die nicht durchgehende, sondern anschlagende Noten sind. Sie können Dissonanzen und Consonanzen seyn; doch müssen dergleichen Wechselnoten in einer Fuge, so wie in andern Stücken, immer stufenweise herab oder hinauf angebracht werden. Sie können in einem guten, besser aber in einem schlechten Tacttheile die erste Note, das ist, das erste oder dritte Tactglied, seyn. Siehe die **NB. NB.**

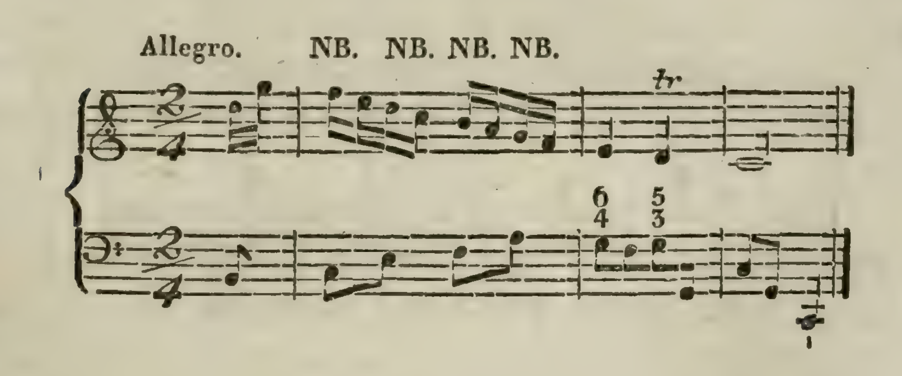


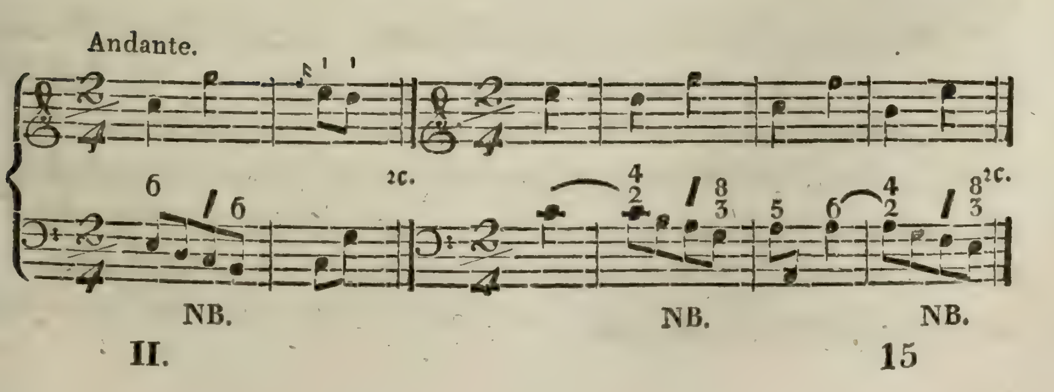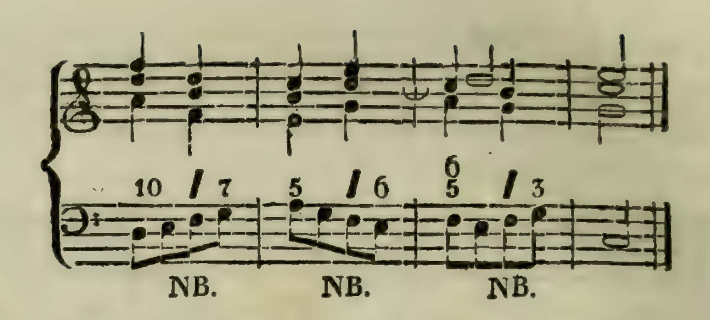






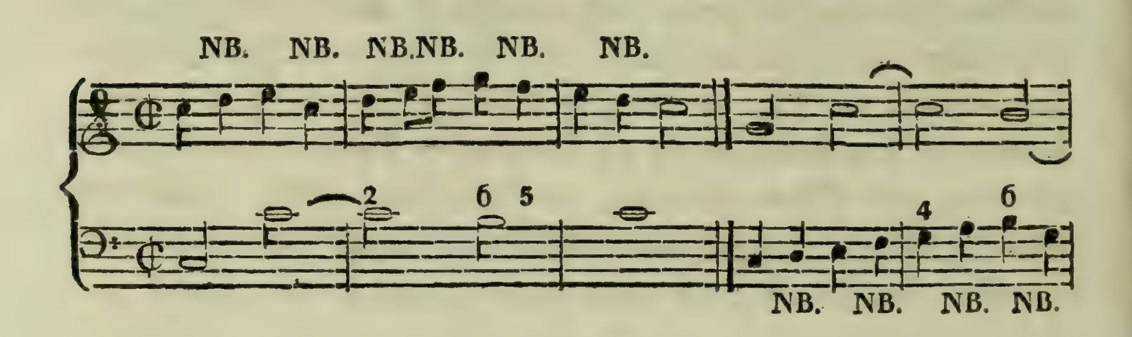
In einem geschwinden Zeitmaße ist es, wenn die Oberstimme die Wechselnoten hat, nicht nothwendig, sie mit Ziffern über dem Grundtone auszudrücken, wohl aber im langsamen Zeitmaße, besonders wenn der Baß die Wechselnoten hat. Ferner ist es einerley, ob man die Intervalle, welche die Wechselnote sammt ihrem Zugehör auswirft, mit Ziffern andeutet, oder ob man auf dem Grundtone einen Querstrich / macht, und erst bey folgender Auflösungs-Note mit einer oder zwey Ziffern den Accord anzeigt; z. B.

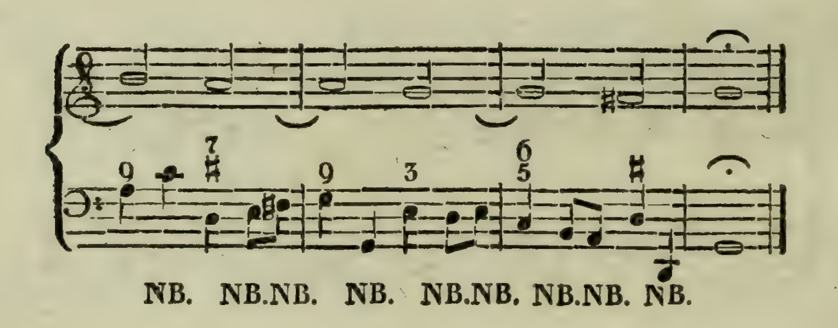






Alle diese Wechselnoten hier und in den vorigen Beyspielen heißen sonst der unregelmäßige Durchgang (Transitus irregularis). Jene Noten aber, die den regelmäßigen Durchgang (Transitum regularem) machen, bekommen einen geraden Querstrich — oder keinen, und fallen auf ein zweytes oder viertes Tactglied im Allabreve- und Zweyviertel-Tacte. Sie sind hier wieder mit einem NB. bezeichnet; z. B.

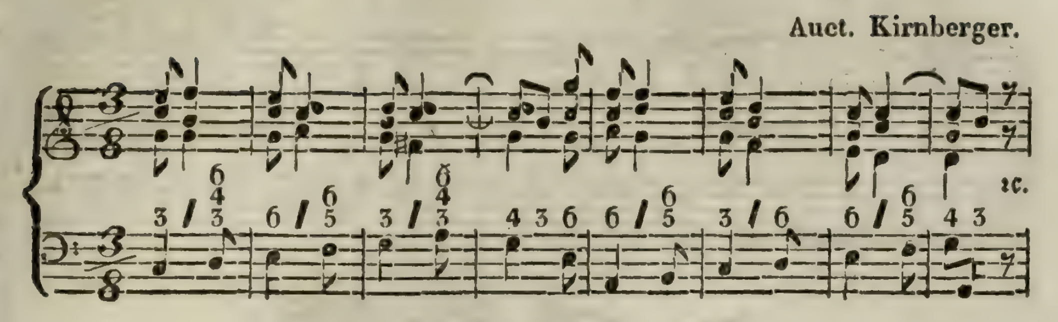




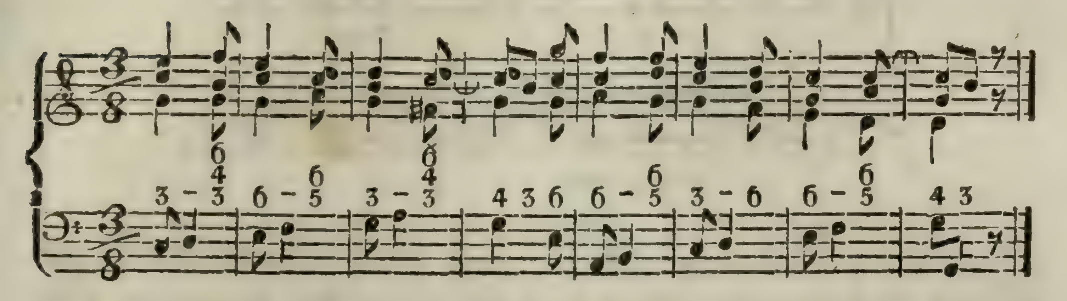
Noch ist zu wissen, daß man bey einer Vorausnahme (Anticipatio) der obern Stimmen auch den Querstrich von der Linken zur Rechten hinauf / wie bey den anschlagenden Wechselnoten zu machen pflegt, und diesen geraden Querstrich — der sonst nur über die regelmäßig durchgehenden Baßnoten gesetzt wird, auch bey einer Vorausnahme des Basses oder der untersten Stimme setzen könne, um viele Ziffern zu ersparen.

Vorausnahme der obern Stimmen.

Auct. Kirnberger.
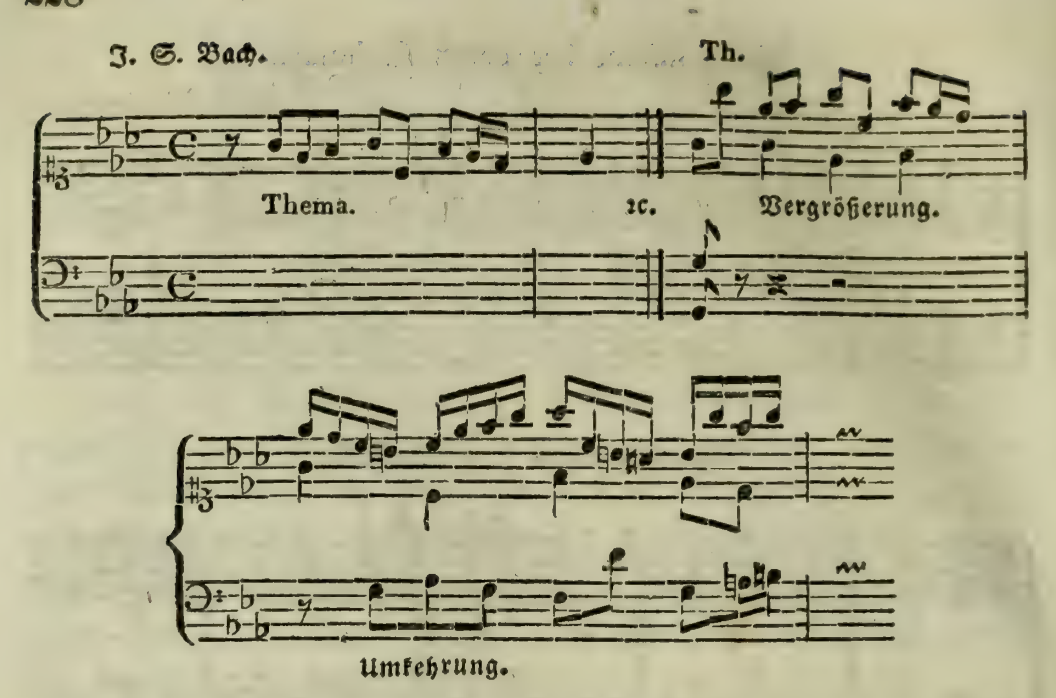


Vorausnahme des Basses.



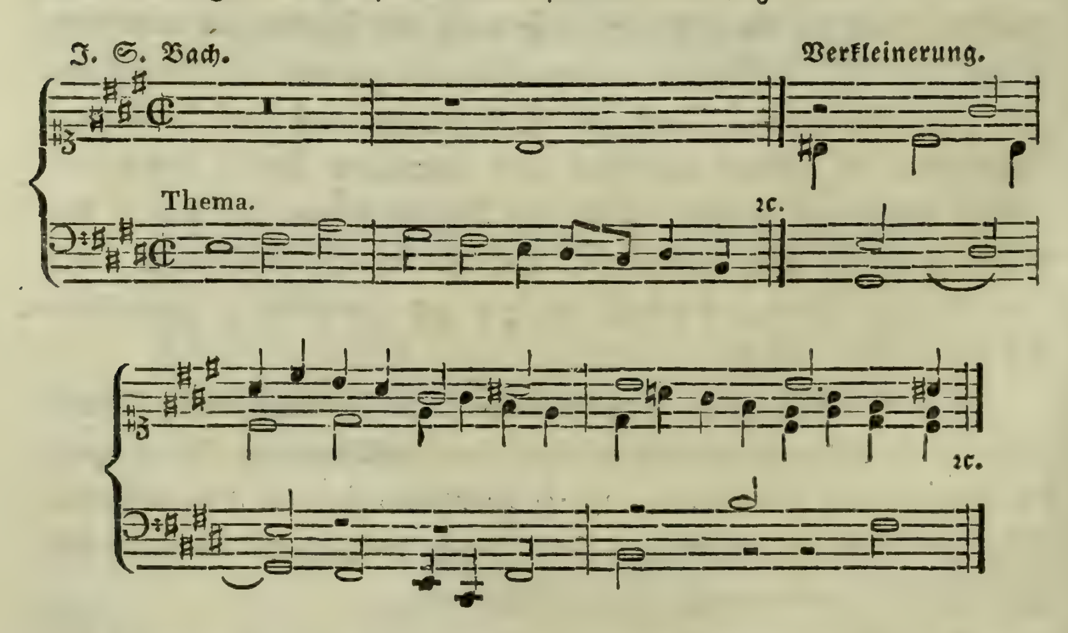
Übrigens soll ein Componist nur jene Accorde beziffern, welche ein Organist, außer den Regeln der hinab und hinauf gehenden Scalen und Sprünge, nicht wissen und errathen kann; solches sind meisten Theils die Trugschlüsse, wie auch alle Bindungen und Vorhalte, das ist, in Noten versetzte Vorschläge und die Aufhaltungen (Retardationes). Auch die Auflösungen nach den Dissonanz-Ligaturen, sie mögen natürlich oder betrügend seyn, sollen alle richtig angegeben werden. Wer ein Mehreres von der echten Bezifferung wissen will, der lese C. Ph. E. Bach's Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen, zweyter Theil, Seite 11 ꝛc.

Die Vergrößerung (Augmentatio), die Verkleinerung (Diminutio), die Abkürzung (Abbreviatio), die Zerschneidung (Syncope), die Engführung (Restrictio) des Fugenthema sind die Hauptfiguren (Zierlichkeiten) und Künste in einer Fuge; doch kann man selten alle zugleich in einer einzigen Fuge anbringen.
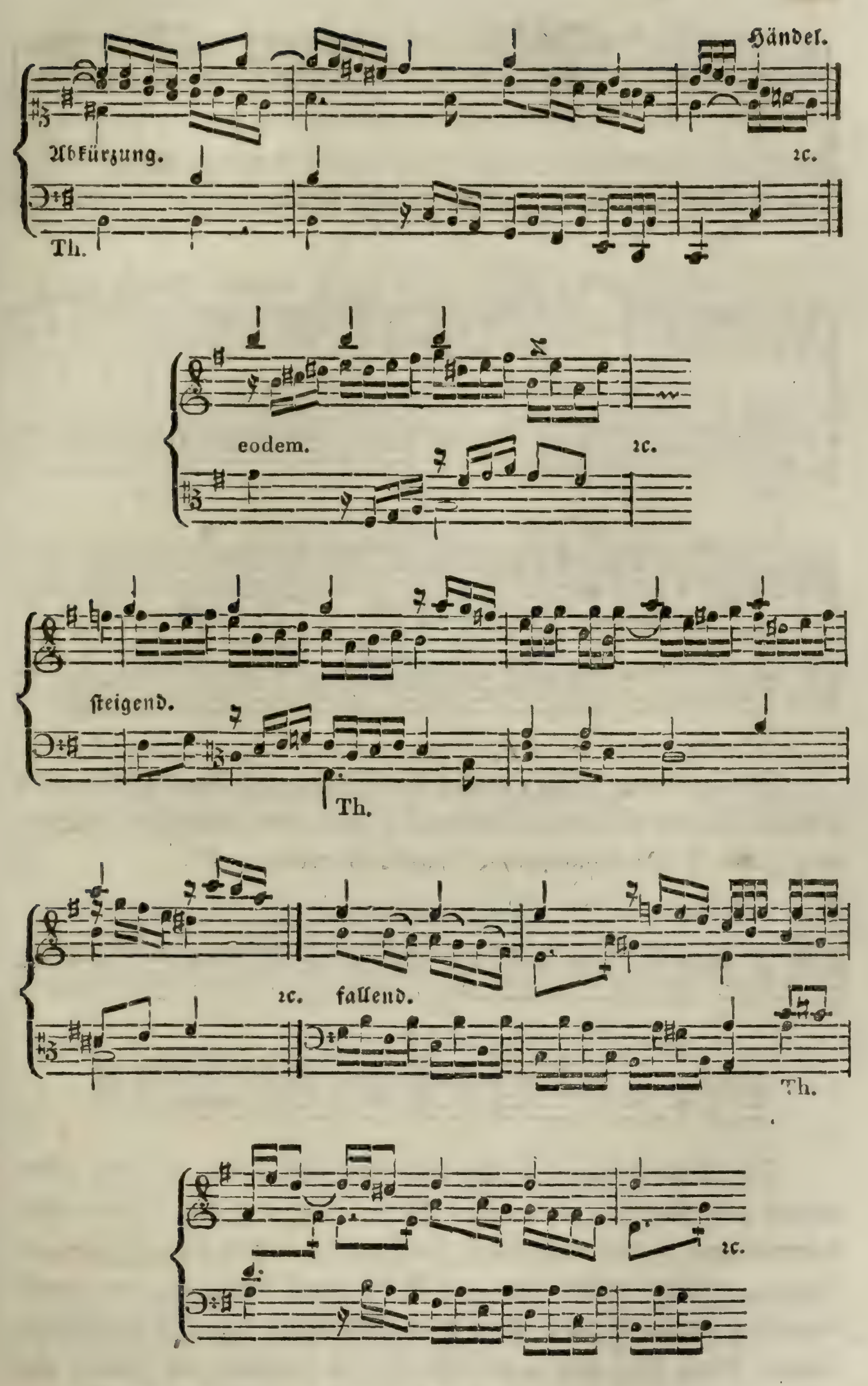
Die Vergrößerung ist eine Zierlichkeit, wo das Thema in der Mitte in längern Noten, als es angefangen wurde, erscheint. Wenn man noch dazu den Hauptsatz in Natura (welches aber um einige Streiche oder Tacte später geschehen muß) in einer andern Stimme anbringt, so ist es desto künstlicher.
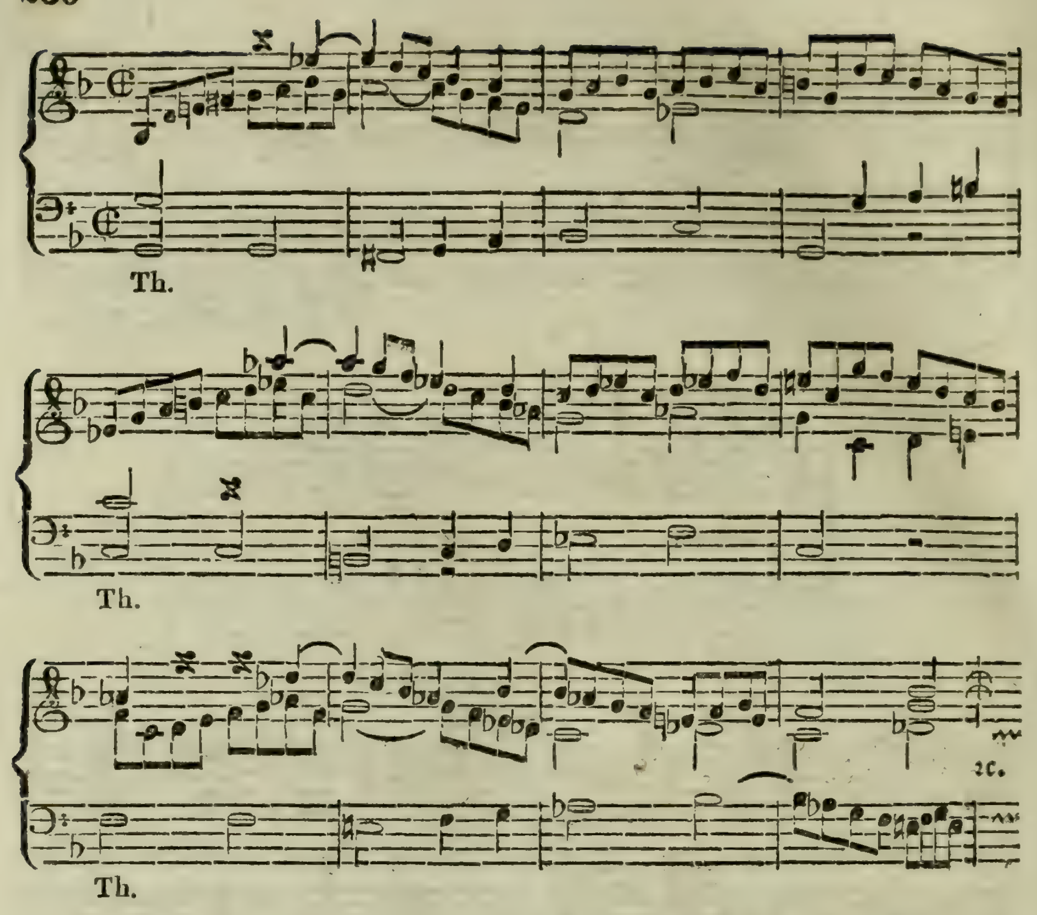


Die Verkleinerung entsteht (wie dieser Gegenstand bereits bey der Nachahmung erklärt wurde), wenn die Noten des Motivs in geschwindere, nähmlich in solche von geringerer Geltung, umgewandelt werden, was eben sowohl im Haupttone, als in jeder beliebigen Nebenscala statt finden kann; z. B.



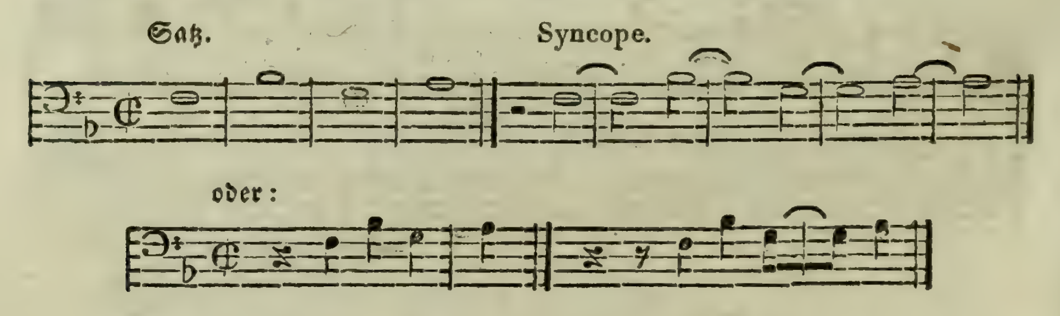
Abkürzung wird genannt, wenn das Thema nur zum Theil, jedoch um einen Ton steigend oder fallend, auch um eine Terz steigend oder fallend, oder um eine reine Quarte steigend, aber nicht fallend, zwey-, drey-, höchstens viermahl wiederhohlt wird; z. B.



Wenn das Thema kurz ist und nur aus einem einzigen Einschnitte besteht, so kann es auch ganz, steigend oder fallend, wiederhohlt werden; z. B.
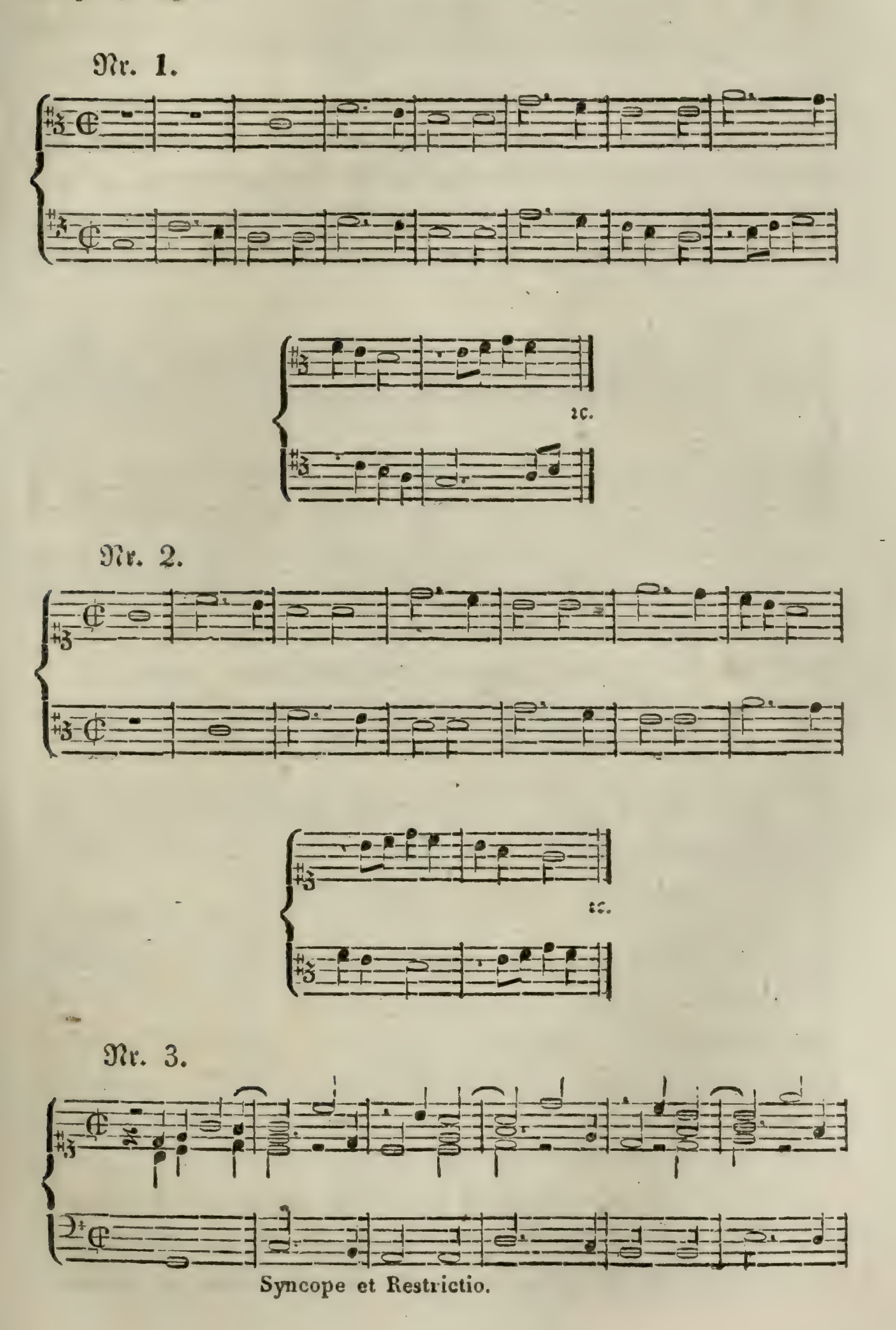


Zerschneidung heißt, wenn das Thema um einen halben oder ganzen Streich später als anfangs, und eben deßwegen ligaturweise, das ist per Syncopen, angebracht wird; z. B.

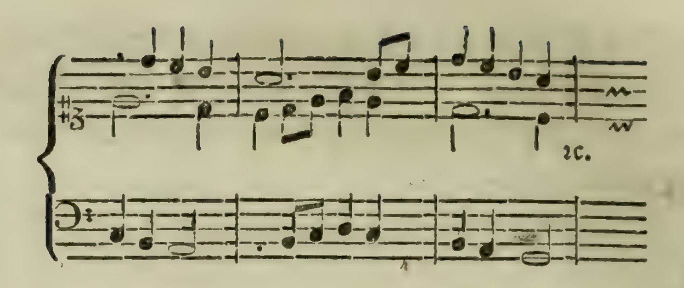


Die Engführung, welche vielerley seyn kann, ist jene Zierlichkeit und Kunst, in welcher zwey Stimmen das Thema oder Contrathema, oder auch einen Zwischensatz in die Enge zusammen bringen. Hierzu müssen aber die Sätze wohl berechnet, und zweckdienlich erfunden werden; denn nicht jeder Satz läßt sich in die Enge führen. Man sehe hier ein Beyspiel, in welchem das Thema auf dreyerley Art in die Enge geführt wird. Bey Nr. 1. ist die Engführung, welche in der Mitte irgendwo zu gebrauchen ist, zwey Tacte von einander. Bey Nr. 2. ist sie nur einen Tact entfernt, und eig-

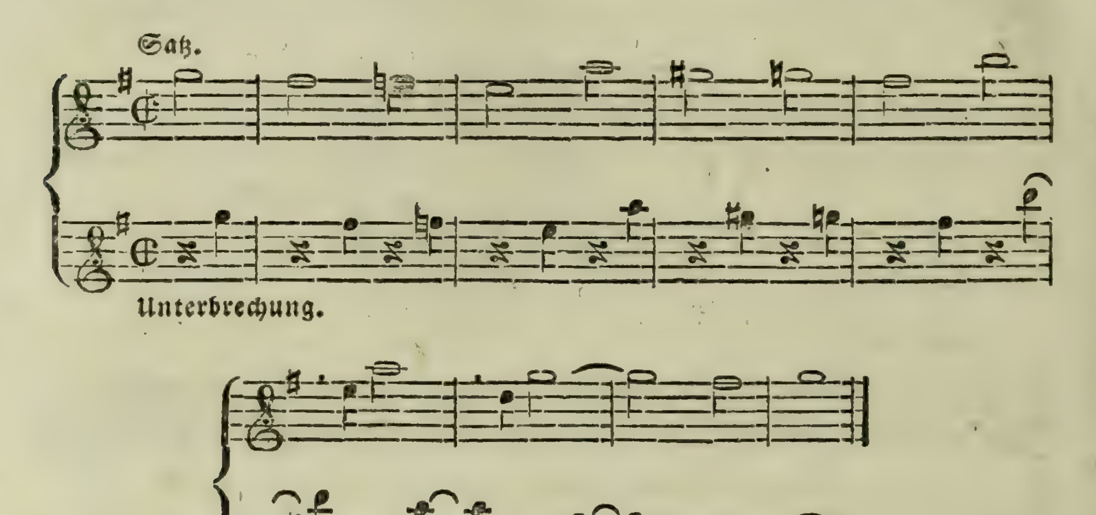
net sich in solcher Gestalt am besten gegen das Ende. Bey Nr. 3. ist sie einen einzigen Streich von einander, um eine Octave höher in Arsi et Thesi und per Syncopen zugleich angebracht; diese ist überall zu gebrauchen.



Syncope et Restrictio.
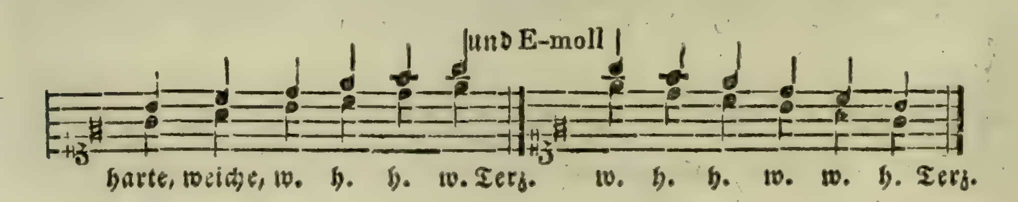


Es gibt noch eine Zierlichkeit, wo man nähmlich die Noten des Satzes mit einem Suspir theilt; welche aber nicht so schön, als die fünf vorhergehenden und mehr als scherzhaftes Getändel, gleichsam echoartig nachspottend, sich ausspricht. Sie könnte Interuptio, zu deutsch Unterbrechung, genannt werden. Man sehe ein Beyspiel.

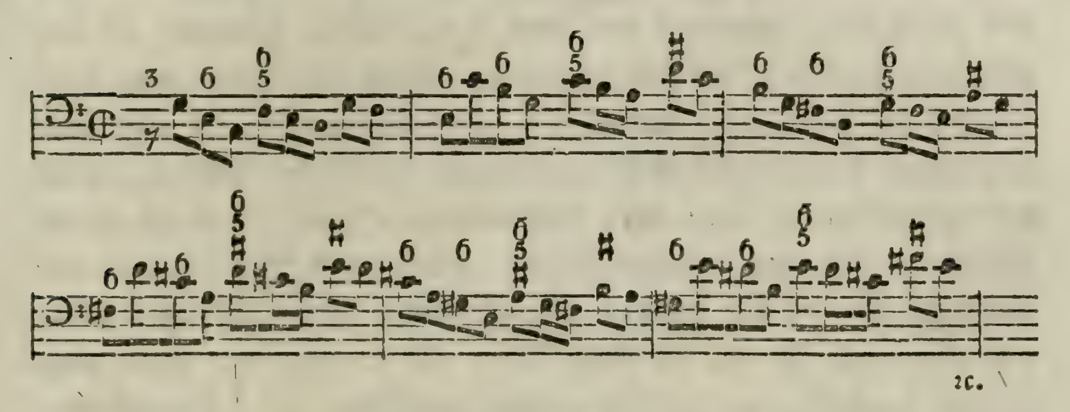


Ferner ist zu wissen, daß in einer regelmäßigen Fuge, nach altem Gebrauche, jeder Haupt=Tonart (jedoch aus ihrer Tonleiter) fünf andere Tonarten verwandt seyn können.

In einem Durtone sind die ordentlichen sechs hinauf gehenden, in einem Molltone aber die ordentlichen sechs herabgehenden Töne mit einander verwandt. Man setze sich die Oberterz dazu, so sieht man auch, daß in diesen sechs verwandten Dur= oder Molltönen immer drey harte und drey weiche Tonarten erscheinen; z. B. aus **G-dur.**



In Durtönen fällt der siebente Ton weg, in Molltönen der zweyte. Und indem man bald dieser, bald jener Stimme den Hauptsatz, oder den Gegensatz, oder bald diesem, bald jenem Paar Stimmen eine Nachahmung in den verwandten Tonarten gibt, bringt man eine drey= oder vierstimmige Fuge ganz leicht auf 60, 70 oder mehrere Tacte hinaus. Man hat nicht nöthig, die uralten und abgeschmackten Quintengänge mit dem Satze, oder Gegensatze, oder Zwischensatze, als Nachahmungen in einer Stimme allein, oder mit zweyen abwechselnd, zu gebrauchen, welche in unsern Zeiten eben so fehlerhaft sind, wenn sie öfter als dreymahl vorgebracht werden, als die Einleitungen von einem Tone zum andern; z. B.

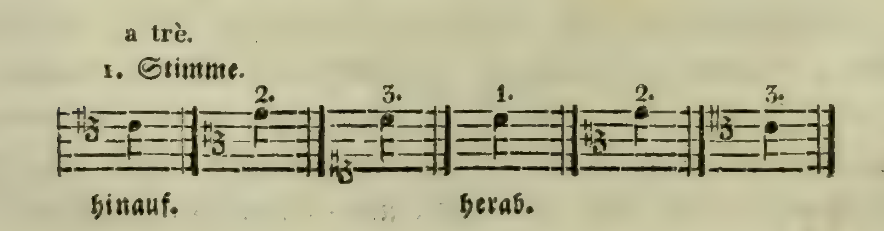


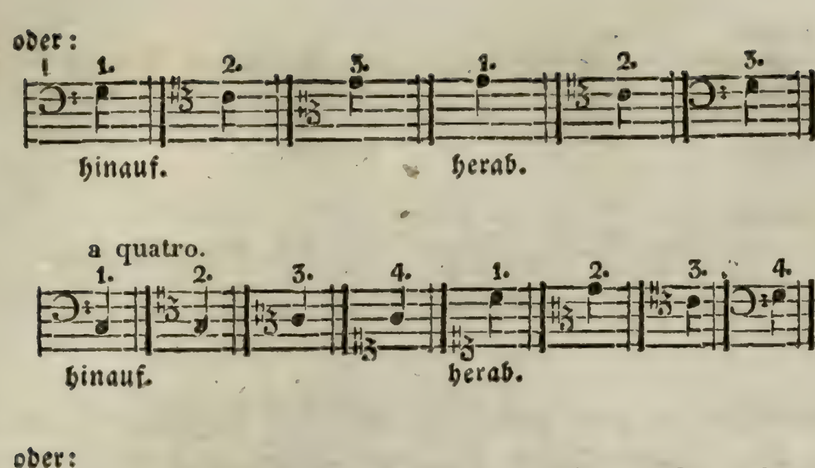
In einer langen Fuge von neunzig, hundert und mehr Tacten kann man auch ohne Bedenken in entferntere Tonarten, sowohl mit dem Hauptsatze als Gegensatze, oder mit beyden zugleich, auch mit einem ihrer Einschnitte, oder mit einem Zwischensatze, nachahmungsweise gehen. Doch soll man von einem Horizont... Haupttone, der mit Kreuzen bezeichnet ist, nicht leicht in einen mit b bezeichneten, und umgekehrt, übergehen, sonst vergessen die Zuhörer die Haupttonart; z. B. von D-moll, als dem Haupttone, nach und nach in F-moll, oder As-dur, ist bis zum Überfluß in die B-Töne modulirt; oder von E-moll, als vom Haupttone, bis in Cis-moll, oder E-dur, ist ebenfalls hinlänglich. Man muß aber bey diesen Entfernungen allgemach in die nähern verwandten Tonarten durch Nachahmungen oder Ligaturen, die schon öfters angebracht worden, wieder zurückkehren. Mancher des Satzes unerfahrne Organist glaubt, es sey eine Schönheit, wenn er alle 24 Tonarten durch Quarten= oder Quintengänge durchschweift. Man hat, wie oben schon gemeldet, sehr viel andere und bessere Gelegenheiten (und

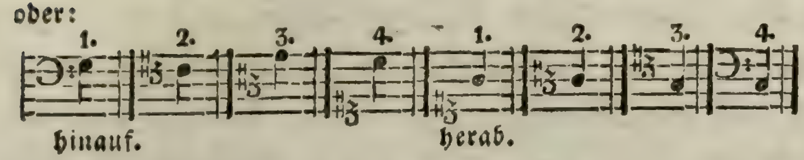
zwar noch ohne die Künste des doppelten Contrapunctes in der Octave, Decime oder Duodecime), eine simple Fuge lang genug auszudehnen, besonders wenn das Thema aus zwey oder mehreren Einschnitten besteht. Dann und wann ein Tasto solo, zu deutsch Orgelpunct, im Basse angebracht, und darüber mit Ligaturen oder Nachahmungen gearbeitet, hilft auch zur Verlängerung einer Fuge.

Die Fugen werden meisten Theils für die Orgel oder Saiten-Instrumente allein, oder für Singstimmen ohne oder mit Instrumenten verfertigt. Sollte man für Blas-Instrumente eine zu machen haben, so muß man beflissen seyn, erstens, die Höhe und Tiefe derselben nicht zu verfehlen, zweytens, bald dieser, bald jener Stimme, besonders vor dem Hauptsatze, gleichwie in den Singfugen, wegen des Athemhohlens, öfters eine Pause oder einen Suspir zu geben. In den Orgel- oder Violinfugen ist dieß nicht so nöthig. Doch würde es ein unangenehmes Getöse werden, wenn die Sätze immer vier- oder fünfstimmig blieben. Auch ist es ein Fehler, wenn man mit dem Thema, indem man schon in einer verwandten Tonart ist, wieder eine Stimme allein anfangen läßt, wie Anfangs. Z. B. die Fuge wäre aus C-dur und man ginge in das A-moll, ꝛc. ꝛc., so müßte wenigstens eine Nebenstimme das Thema begleiten.

Endlich ist zu wissen, daß die Eintritte zu Anfange der, sowohl drey- als mehrstimmigen, Fugen die schönsten und gewöhnlichsten sind, wo die Stimmen in der Ordnung hinauf oder herab sich beantworten, wiewohl auch die übrigen Mischungen erlaubt sind. Z. B. in einer dreystimmigen Fuge: Tenor, Alt, Discant; oder Discant, Alt, Tenor; so auch Baß, Tenor, Alt; oder Alt, Tenor, Baß. In einer vierstimmigen Singfuge: Baß, Tenor, Alt, Discant; oder Discant, Alt, Tenor, Baß. Diese Antworten (Risposte) müssen mit dem Haupttone und dessen Quinte, oder umgekehrt, abwechseln; z. B. aus C.

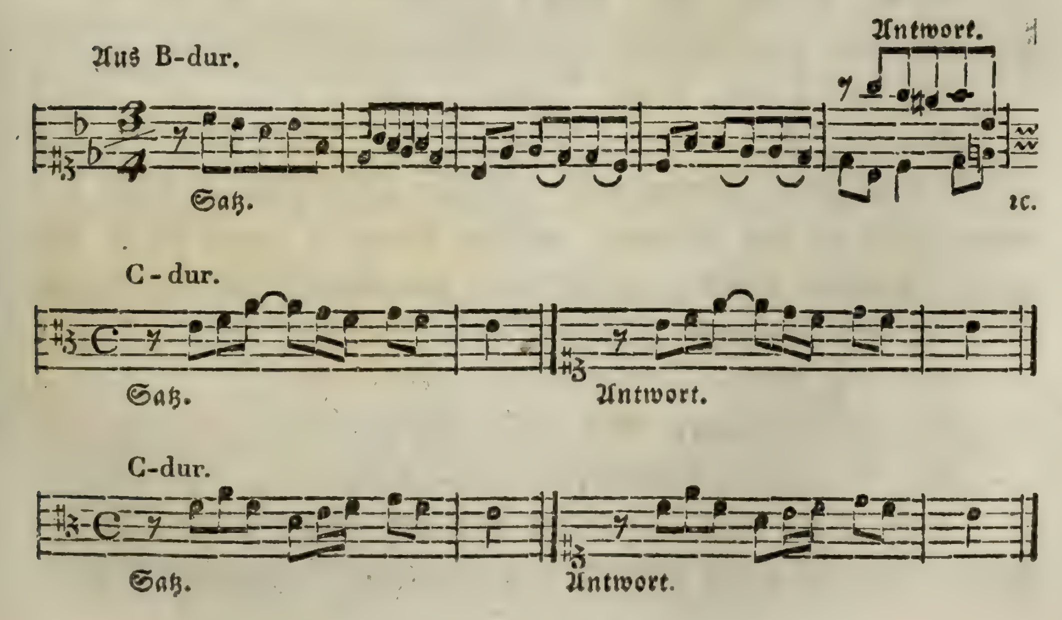






Hieraus ist zu sehen, daß, wenn die erste Stimme im Haupttone (Tonica) anfängt, die zweyte in der Quinte (Dominante), die dritte wieder im Haupttone, die vierte abermahls in der Quinte antworten muß. Und wenn die erste Stimme in der Quinte des Hapttons anfängt, so antwortet die zweyte in dem Hapttone, die dritte wieder in der Quinte, und die vierte abermahls im Haupttone.

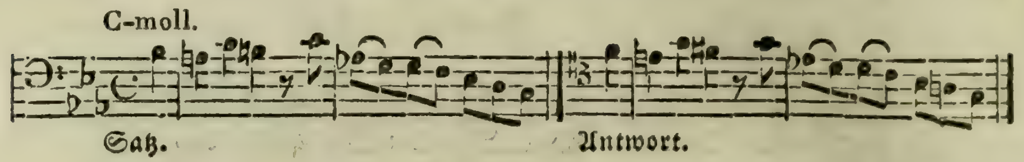
Es gibt aber auch Fugensätze, die in der Secunde, Terz, Quarte, Sexte oder Septime der Tonica, anfangen. Wenn dieß geschieht, so muß auch die Antwort durchaus um eine Quinte höher als sonst gemacht werden, nähmlich in der Secunde, Terz, Quarte, Sexte oder Septime der Dominante; z. B.



C-dur.

Satz. Antwort.

C-moll.



Satz. Antwort.

So schön es nun auch ist, wenn der Hauptton in der Ober-Quinte oder Unter-Quarte (welches einerley Ton ist, nähmlich die Dominante) und die Quinte mit dem Hauptone beantwortet wird, so ist es doch keine Nothwendigkeit, zum Anfange einer drey- und mehrstimmigen Fuge diese zwey **Repercussiones** (so nennt man die Ordnungen der Eintritte) allezeit zu gebrauchen.

Folgende zehn Wiederschläge, wo sich auch überall der Hauptton und die Quinte, oder die Quinte und der Hauptton beantworten, und die ersten zwey anfangenden Stimmen benachbart sind, gehören unter die schönsten und gewöhnlichsten Anfänge einer Fuge; z. B.

Nr. 3. Discant, Alt, Baß, Tenor.
Nr. 4. Alt, Discant, Tenor, Baß.
Nr. 5. Alt, Discant, Baß, Tenor.
Nr. 6. Alt, Tenor, Discant, Baß.
Nr. 7. Alt, Tenor, Baß, Discant.
Nr. 8. Tenor, Alt, Discant, Baß.
Nr. 9. Tenor, Alt, Baß, Discant.
Nr. 10. Tenor, Baß, Alt, Discant.
Nr. 11. Tenor, Baß, Discant, Alt.
Nr. 12. Baß, Tenor, Discant, Alt.

Folgende vier Wiederschläge zu einer vierstimmigen Fuge sind etwas schlechter und seltener, weil sie keinen so guten Effect machen, indem die ersten zwey Stimmen zu weit aus einander stehen:

Nr. 13. Discant, Baß, Tenor, Alt.
Nr. 14. Baß, Discant, Alt, Tenor.
Nr. 15. Discant, Baß, Alt, Tenor.
Nr. 16. Baß, Discant, Tenor, Alt.

Man findet auch bey guten Meistern folgende acht Wiederschläge, die sich gleich anfangs **per Octavam**, octavenweise (wel-

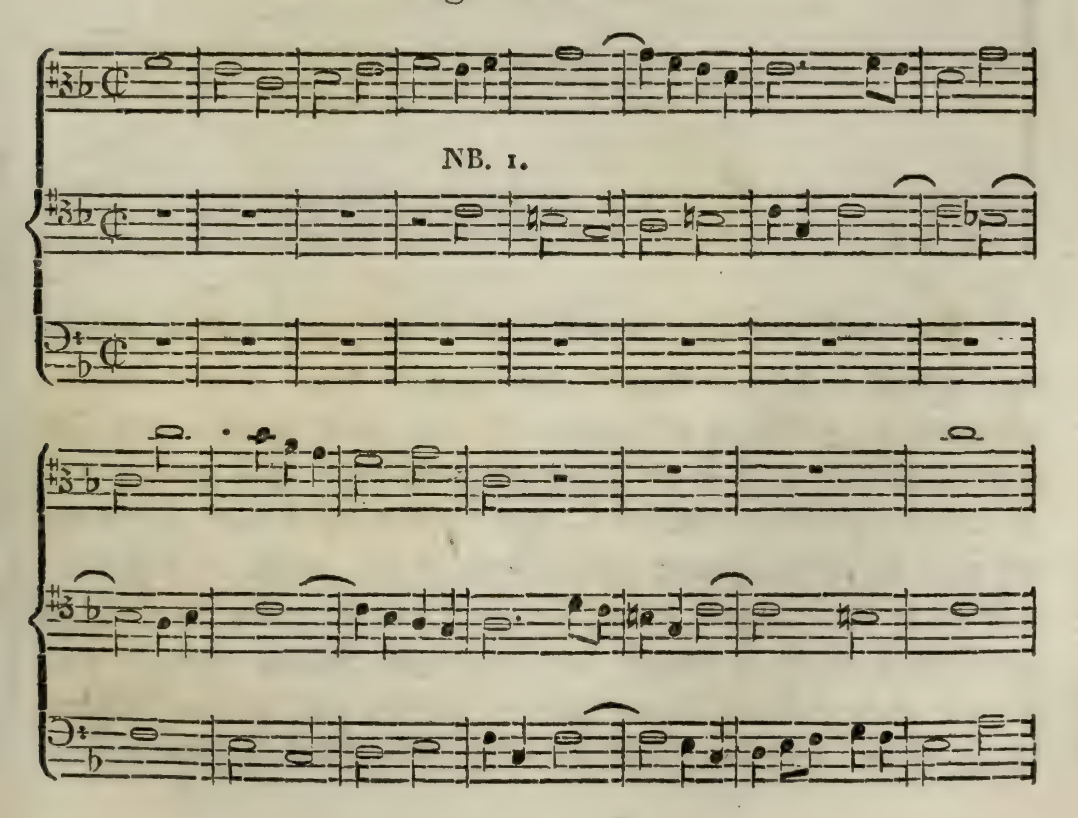
ches sonst erst in der Mitte einer Fuge in den verwandten Tonarten zu geschehen pflegt), beantworten, und die ebenfalls gut sind, als:

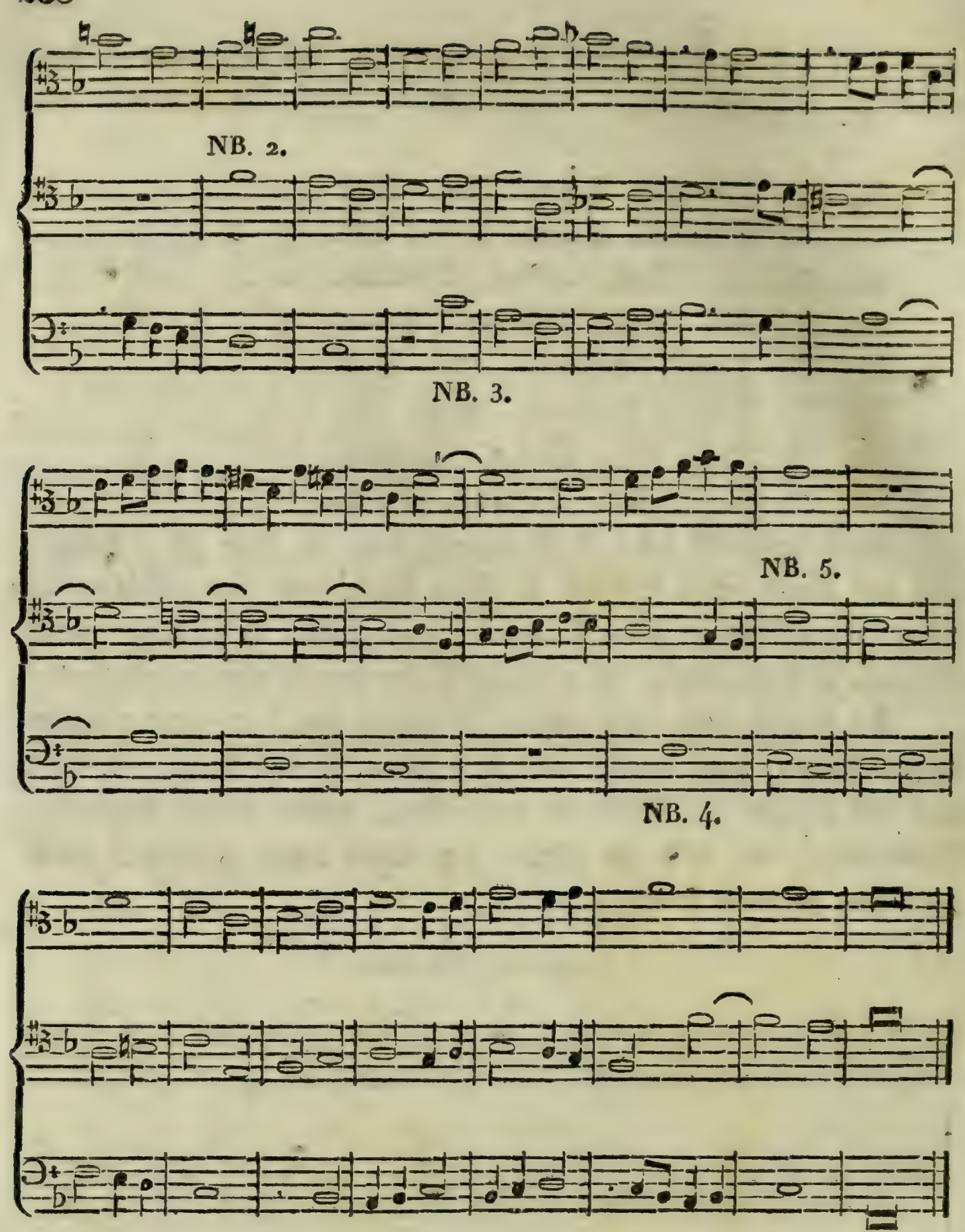
Nr. 17. Discant, Tenor, Alt, Baß.
Nr. 18. Discant, Tenor, Baß, Alt.
Nr. 19. Alt, Baß, Tenor, Discant.
Nr. 20. Alt, Baß, Discant, Tenor.
Nr. 21. Tenor, Discant, Alt, Baß.
Nr. 22. Tenor, Discant, Baß, Alt.
Nr. 23. Baß, Alt, Tenor, Discant.
Nr. 24. Baß, Alt, Discant, Tenor.

Zum Beschluß aller Fugenregeln habe ich noch zu erinnern, daß auf einen jeden Streich in allen Tactarten eine anschlagende Note, wenigstens in einer Stimme, seyn müsse, damit kein matter Gesang, sondern immer der zierliche Contrapunct vernommen werde.

Es folgen nun noch einige Beyspiele der drey- und vierstimmigen Fuge, nicht mehr nach den alten Geschlechtern, sondern nach den jetzigen 24 Tonarten verfertiget, worin einige Freyheiten (Licentiae) bey NB. zu sehen, die einem jeden Anfänger nachzumachen erlaubt sind.

Fuga in F-dur.

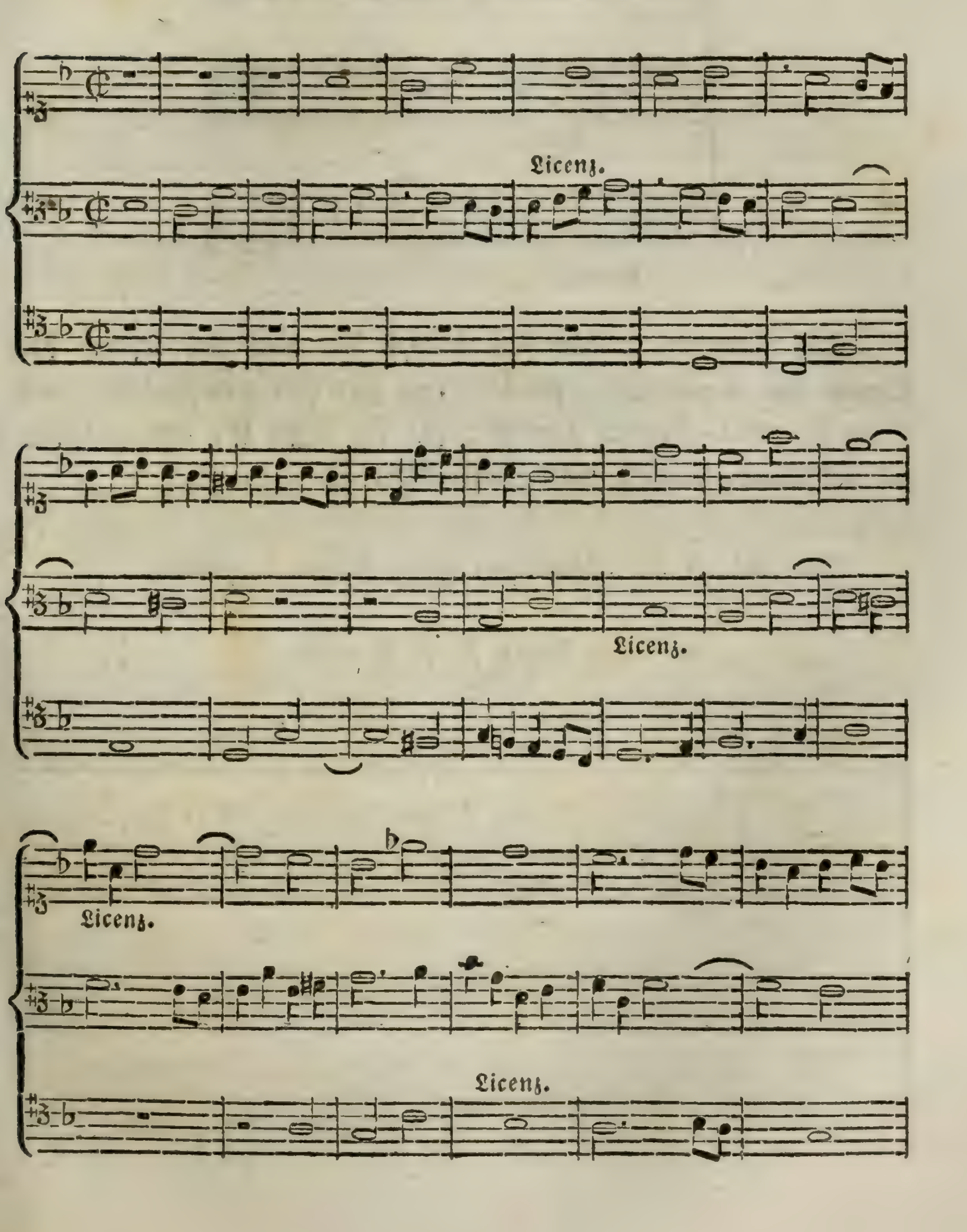


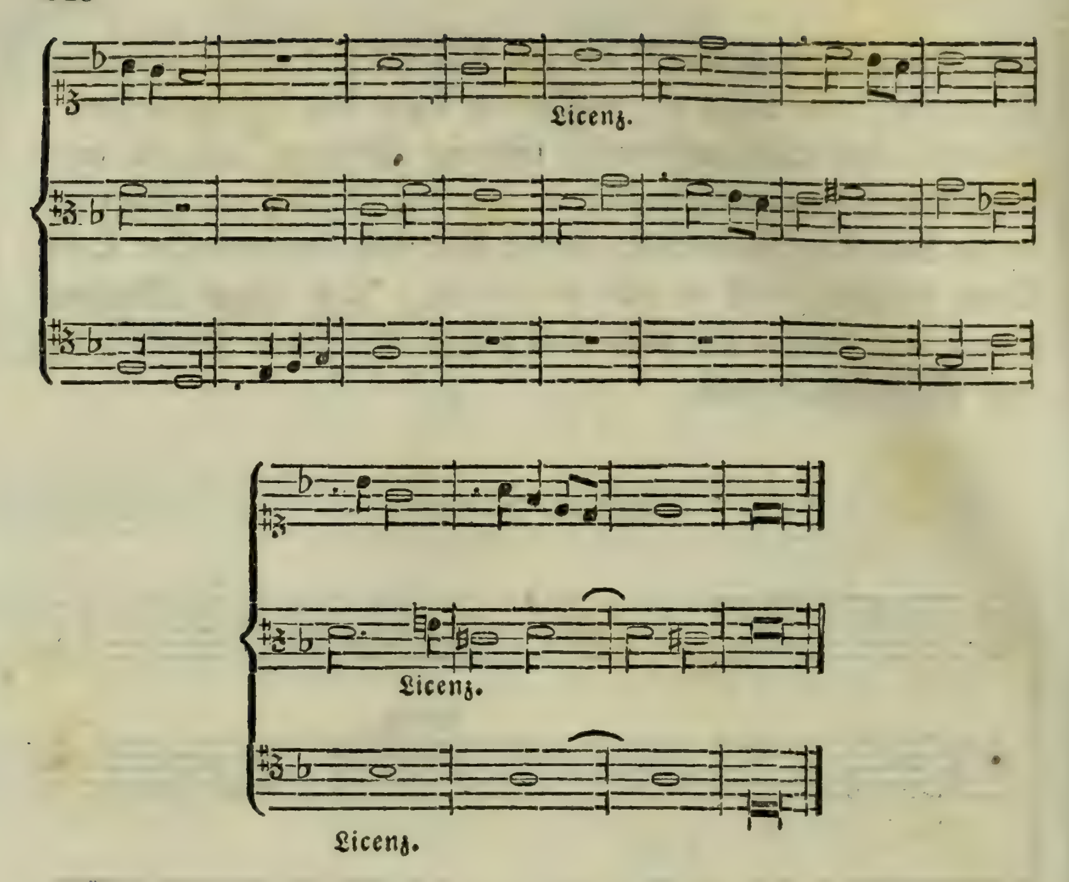


Das erste NB. über dem Tenor=C bedeutet, daß es erlaubt sey, sowohl mit einer kürzern oder längern Note in der Antwort anzufangen, gleichwie es erlaubt ist, mit einer kürzern oder längern Note den Satz in der Antwort zu endigen. Das zweyte NB. im siebzehnten Tacte bedeutet, daß daselbst im Tenor gegen den Alt eine Engführung nach zwey Tacten stehe, welche eine Kunst, aber keine Schuldigkeit ist. Das dritte NB. im zwanzigsten Tacte unter dem Basse A deutet an, daß das Thema dadurch nach B-dur statt C-dur hinauf geleitet worden sey, welche Freyheit in der Mitte erlaubt ist, besonders wenn eine Engführung, wie

hier, daran Schuld ist. Das vierte NB. im acht und zwanzigsten Tacte über dem Basse F, welches die letzte Engführung anfängt, bedeutet, daß nicht nothwendig diejenige Stimme auch die letzte Engführung anfangen müsse, welche den Anfang zur Fuge gemacht hat. Das fünfte NB. endlich über dem antwortenden C im Tenor bedeutet, daß es eben so gut sey, nach einem Sprunge hinauf oder herab, als nach einer Pause oder einem Suspir, mit dem Satze einzutreten.

Fuga in D-moll.

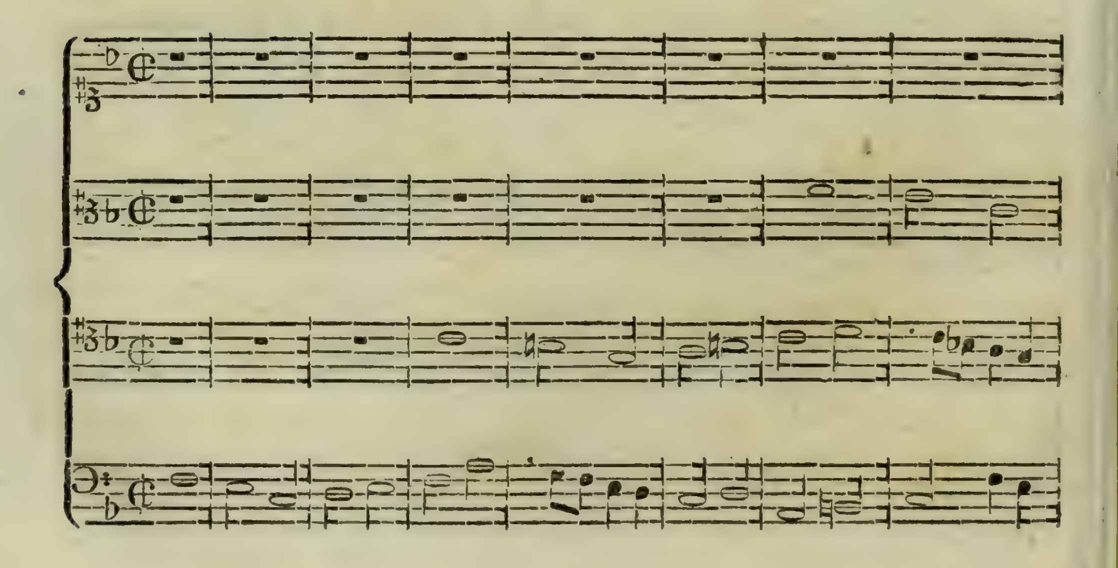


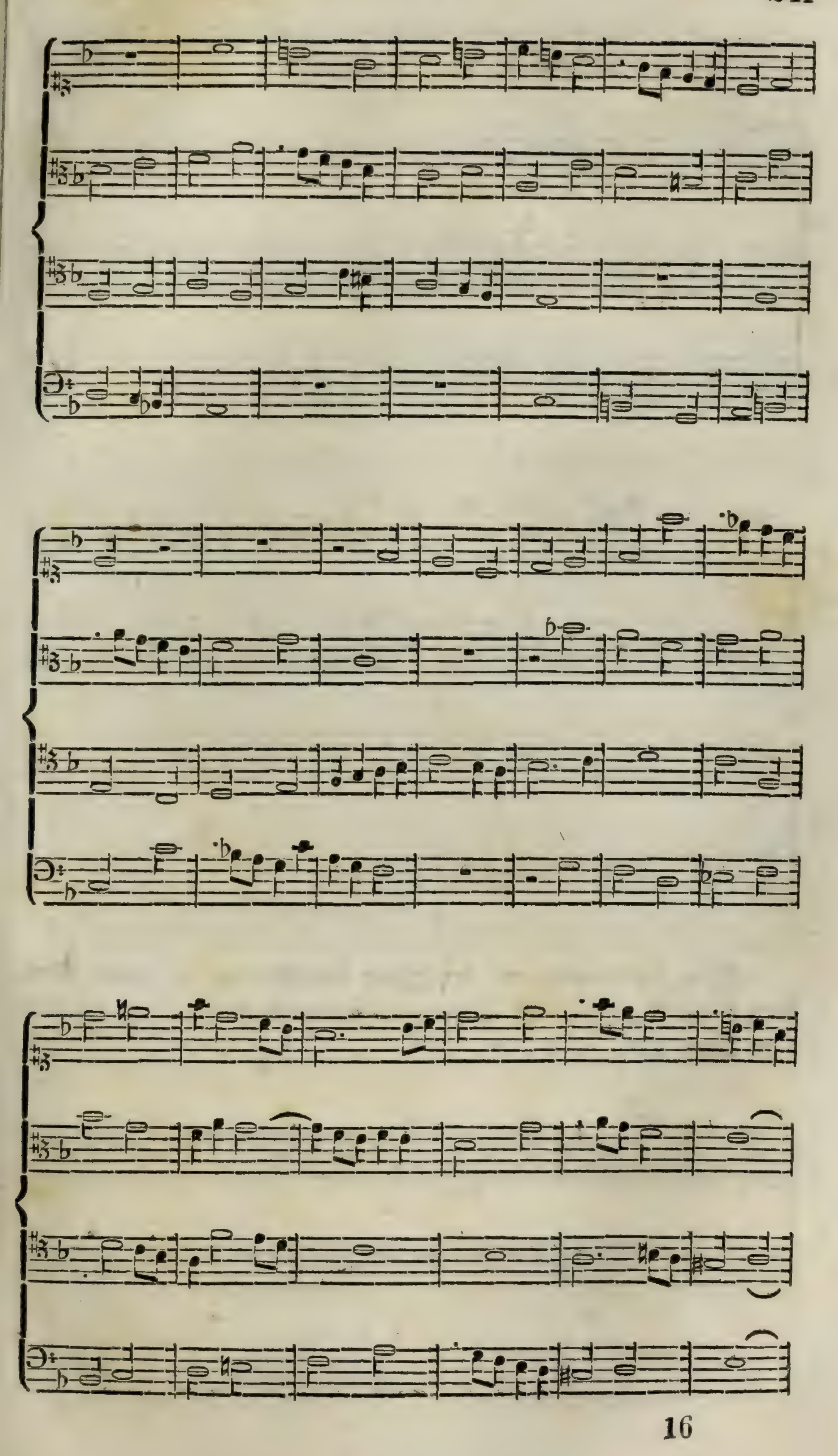


Die Licenzen, welche hier überall bey dem Hb, wenn das Thema mit A anfängt, stehen, sind gut und gewöhnlich, weil B der D-moll-Tonart gemäßer, als das bloße H, und gleichsam ein Inganno, folglich eine Zierlichkeit, ist.

Nun folgen die nähmlichen zwey Fugen a quatro.

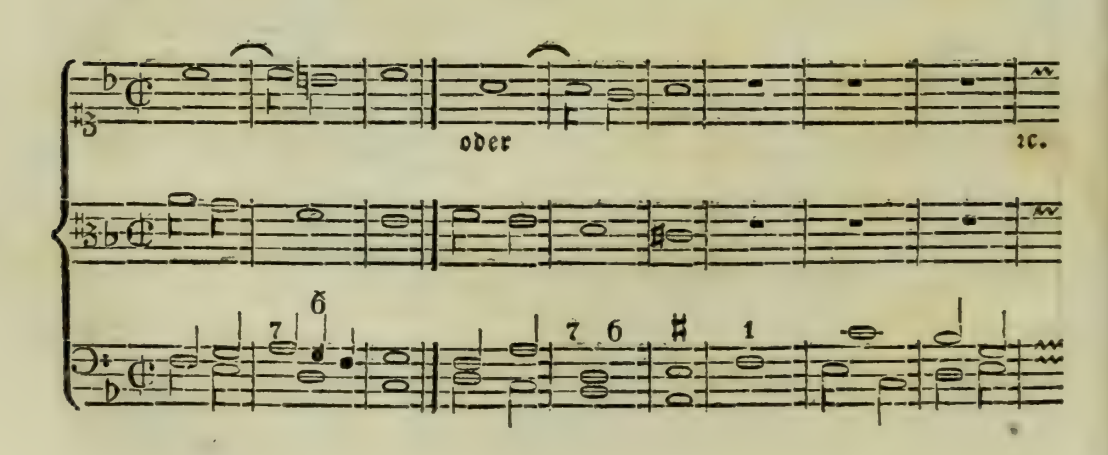
Fuga I. in F-dur.



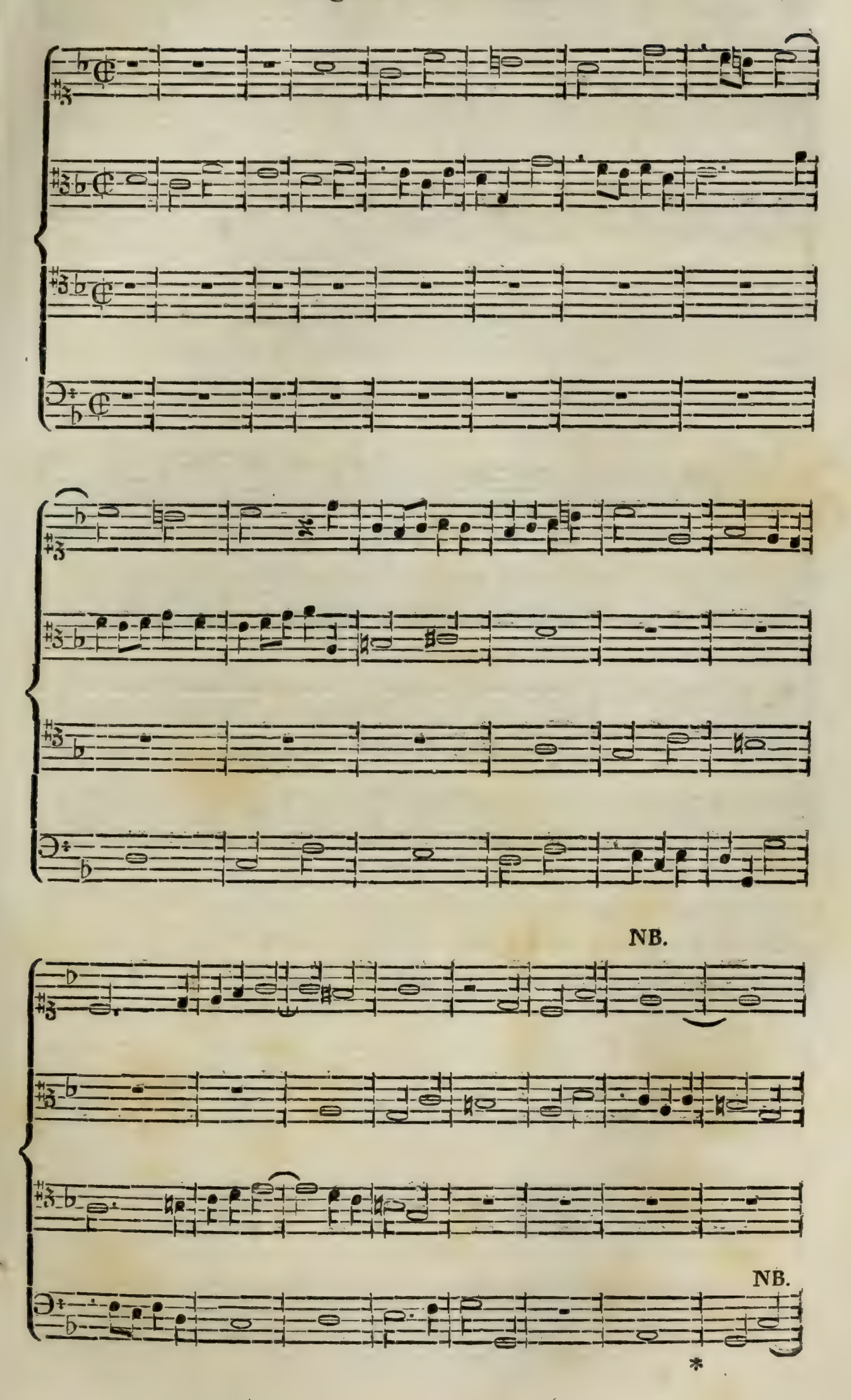


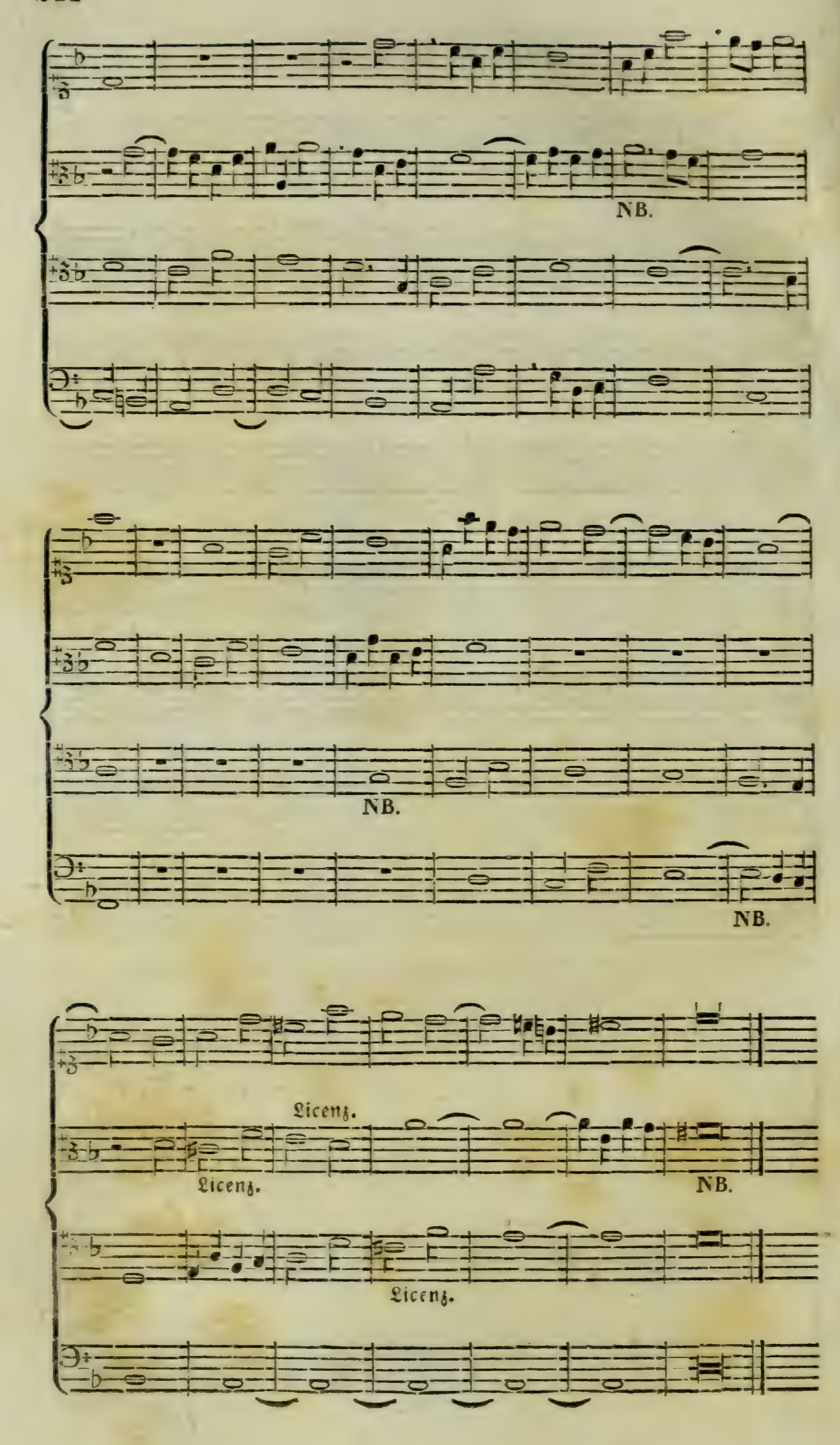
Licenz.

Man findet auch vor der letzten Engführung bey guten Meistern folgende zwey Halb-Cadenzen, nähmlich in der Ober-Quinte oder Ober-Terz; z. B.



Fuga II. in D-moll.




NB.
NB.
NB.
Licenz.
Licenz.
NB.
Licenz.

Das erste **NB.** über den beyden **E** im Discant des 21. und 22. Tactes bedeutet, daß manche Note des Hauptsatzes in der Mitte, besonders bey einer Engführung, dürfe verlängert oder verkürzt werden. Das zweyte **NB.** daselbst über dem gebundenen **C** im Basse bezieht sich darauf, daß das Thema in der zweyten und dritten Note per **Syncopen** ein wenig abgeändert worden sey, indem die dritte Note **C** zwey Streiche, und die vierte, nähmlich **H**, nur einen Streich erhalten hat.

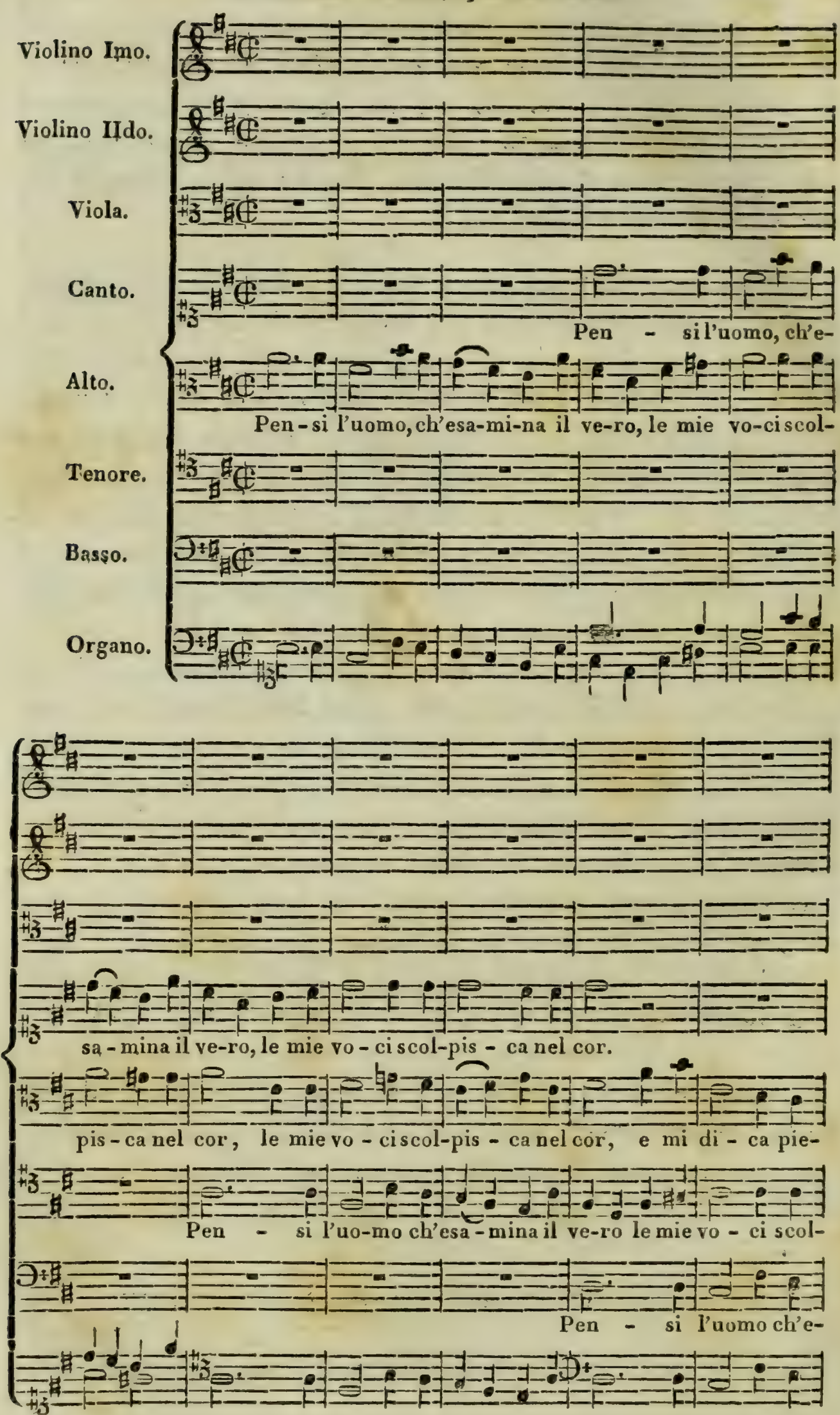
Dergleichen Licenzen finden bey allen Engführungen Statt. Das dritte **NB.** im Alt unter dem **A** im 29. Tacte deutet an, daß man eine große Terz, die der dritte oder sechste Ton einer Dur-Scale, und auch der sechste einer Moll-Scale ist, verdoppeln darf. Das vierte **NB.** im 35. Tacte bey **G** im Tenor bezeichnet eine nothwendige Freyheit, wodurch er die Engführung um einen Ton tiefer, als es seyn sollte, mitmacht. Das fünfte **NB.** bey dem gebundenen **E** des Basses im 39. Tacte bedeutet, daß die vorletzte Note des Satzes, gleichwie andere, bey Engführungen verlängert oder verkürzt werden dürfe. Das sechste **NB.** bey **Fis** im Alt im letzten Tacte zeigt an, daß man auch in weichen Tonarten mit der großen Terz schließen dürfe, wenn nichts mehr folgt, weil diese Terz mehr Ruhe verschafft, als die kleine, wiewohl auch die kleine regelmäßig und alsdann selbst nothwendig ist, wenn noch gleich darauf etwas folgt. Wenn aber die folgende Musik um eine reine Quarte steigt, so geht die große Terz vorher auch mit; z. B. hier folgte **G-moll** oder **dur**. Endlich ist noch die dreyfache Engführung des Hauptsatzes zu betrachten, welche die drey obern Stimmen über dem aushaltenden *) **A** im Basse machen, wobey **Per Licentiam** überall **Cis** statt **C** genommen worden ist. Bisweilen führt man den Gegensatz oder auch den Zwischensatz, der sich schon öfters hat hören lassen, auf diese Art vor der Schlußcadenz in die Enge. Diese Künste helfen die Fuge verlängern, und sind immerdar wesentliche Zierden dieser Schreibart.

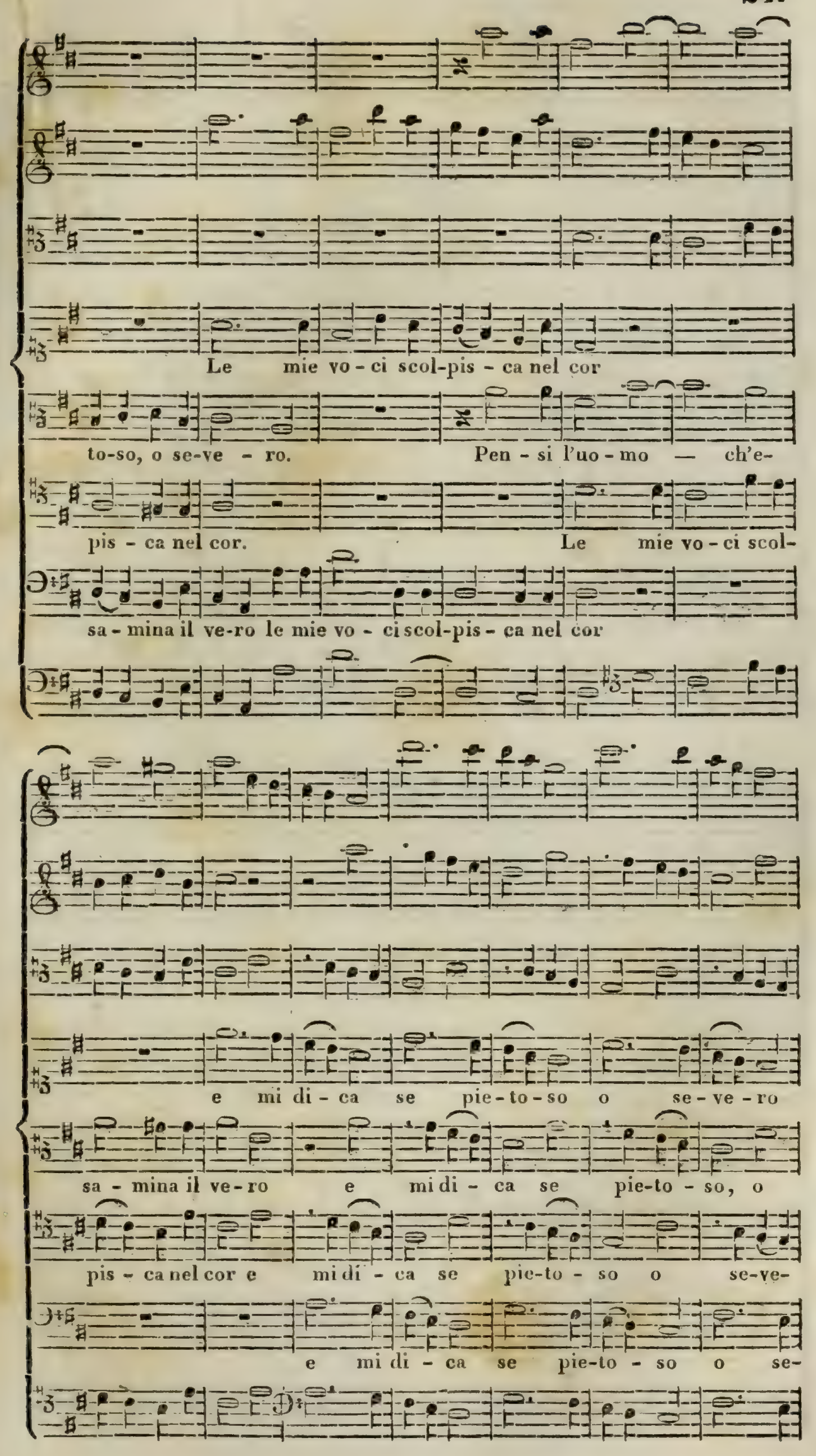
---

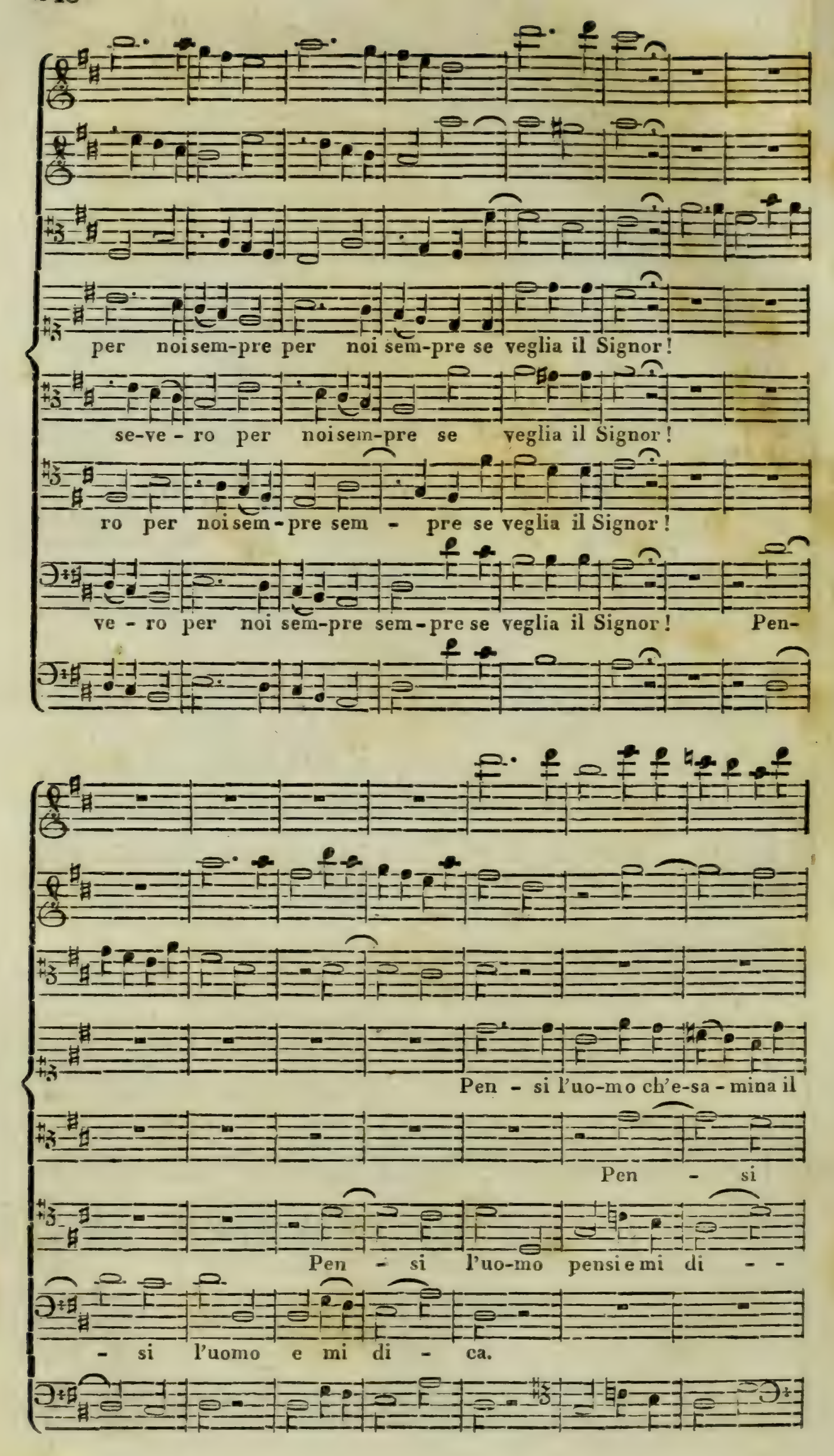
*) Dieß Aushalten heißt italienisch tasto solo, deutsch Orgelpunct.

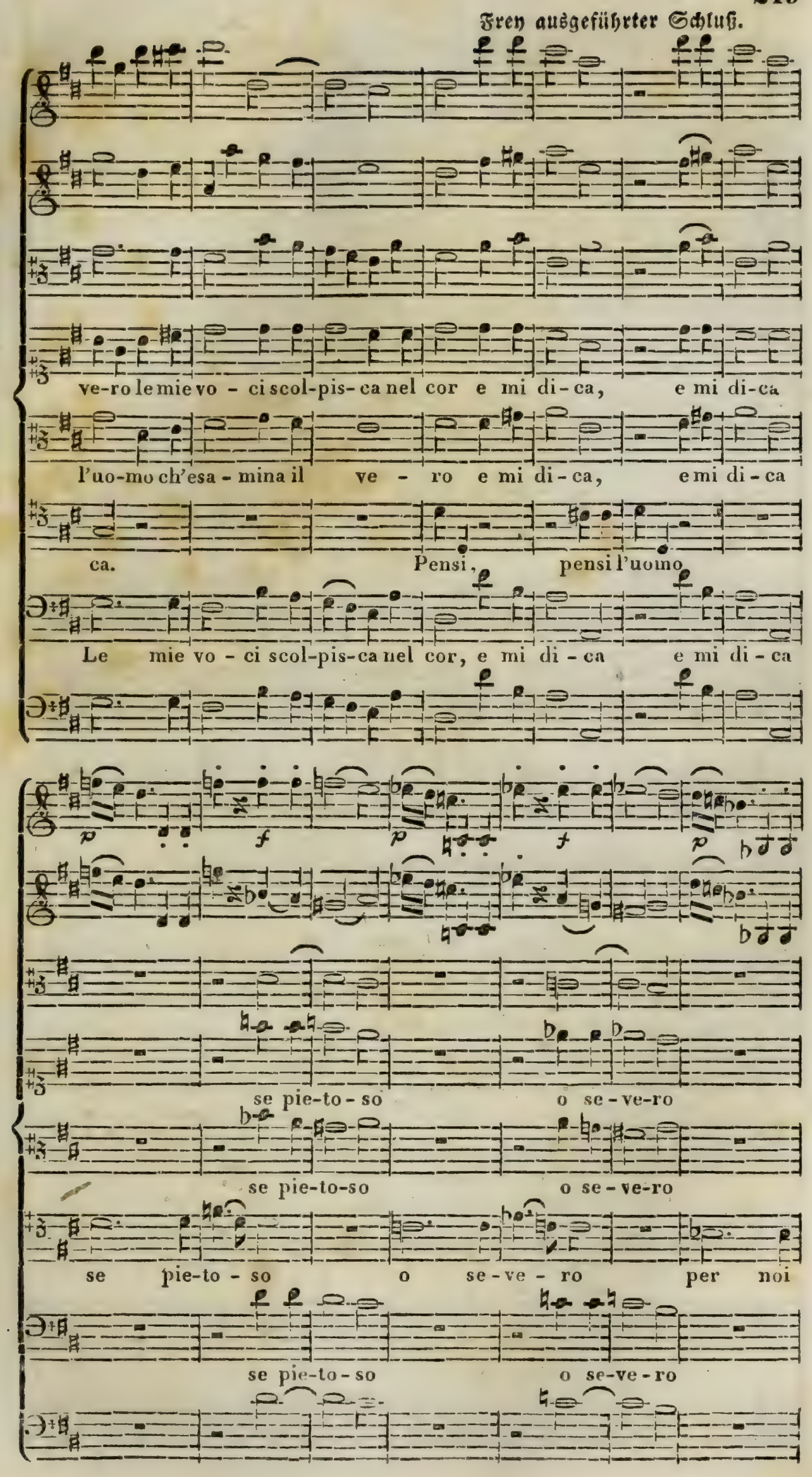
Aus Pasquale Caffaro's 106. Psalm:

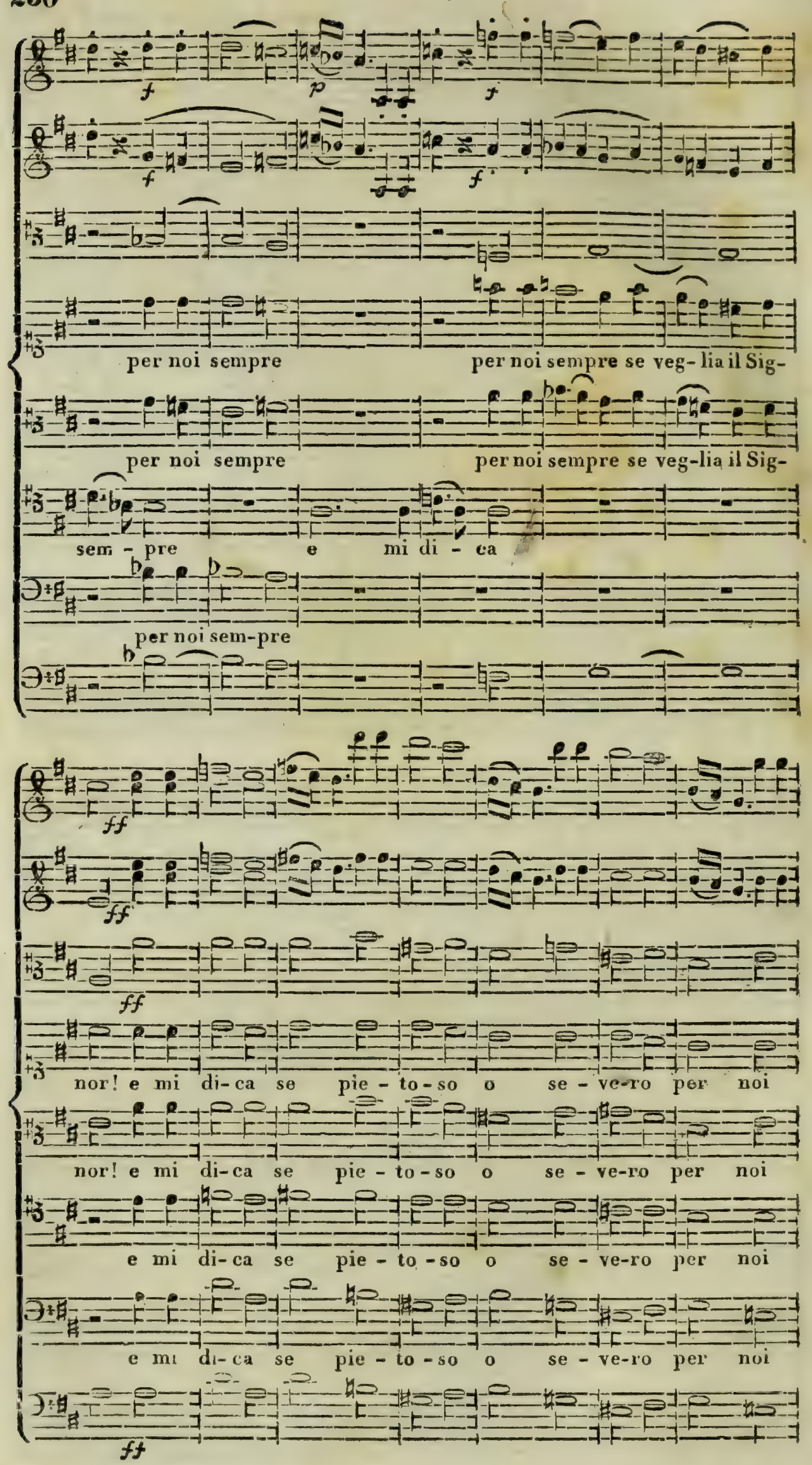
Confitemini Domino, quoniam bonus.

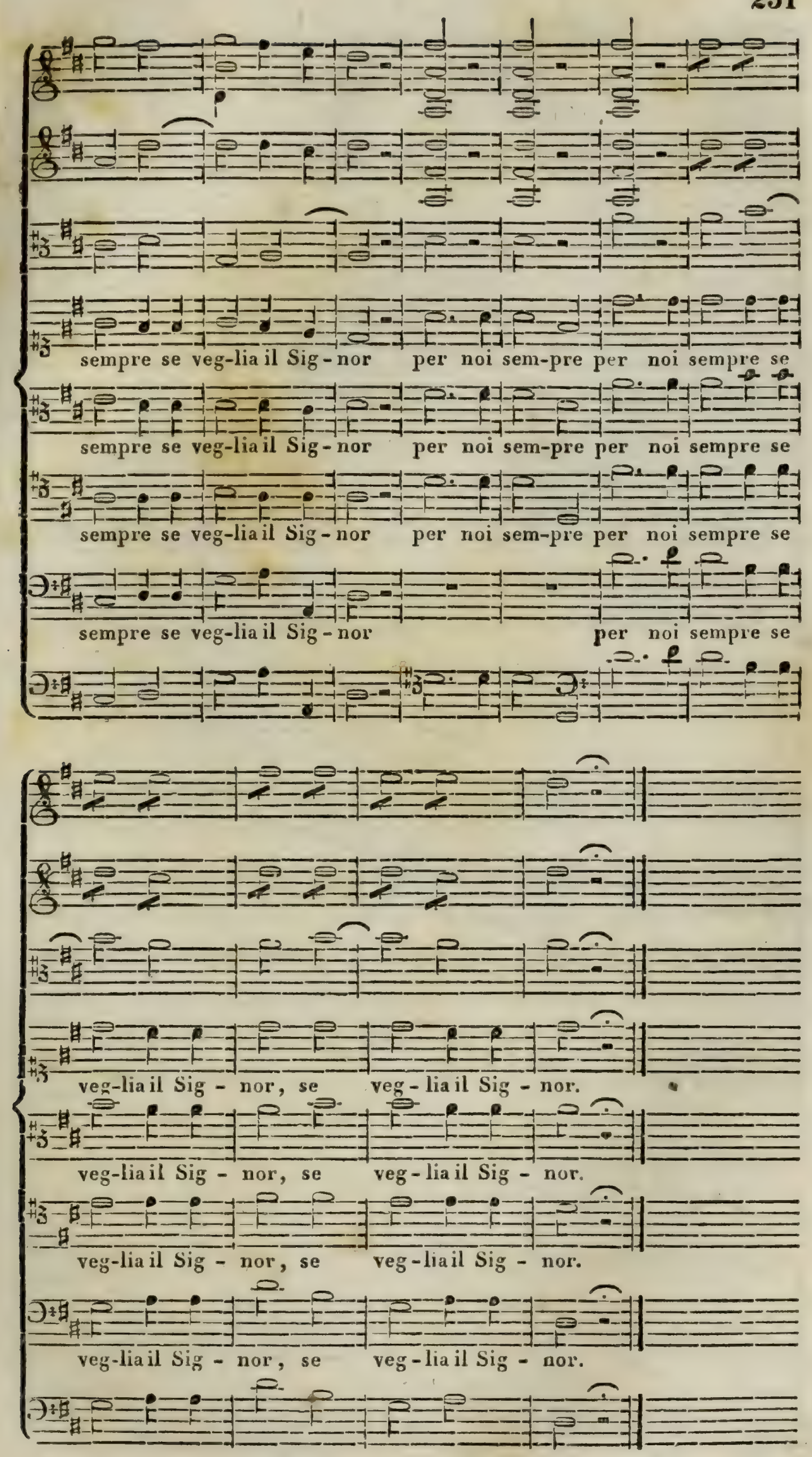



Le mie vo - ci scol-pis - ca nel cor
to-so, o se-ve - ro. Pen - si l'uo - mo — ch'e-
pis - ca nel cor. Le mie vo - ci scol-
sa - mina il ve-ro le mie vo - ci scol-pis - ca nel cor
e mi di - ca se pie - to - so o se - ve - ro
sa - mina il ve - ro e mi di - ca se pie-to - so, o
pis - ca nel cor e mi di - ca se pie-to - so o se-ve-
e mi di - ca se pie-to - so o se-

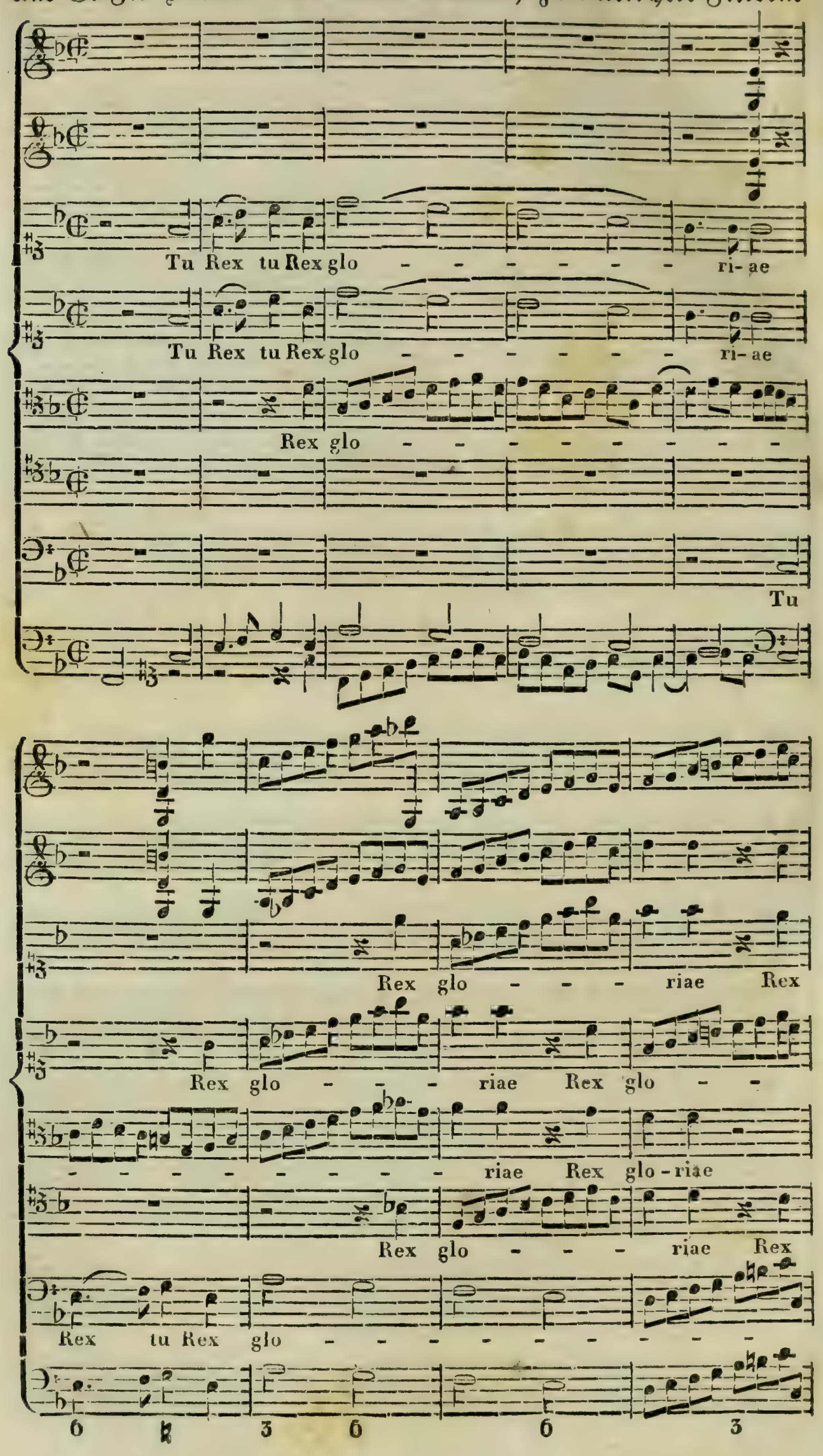

per noi sem-pre per noi sem-pre se veglia il Signor!
se-ve - ro per noi sem-pre se veglia il Signor!
ro per noi sem - pre sem - pre se veglia il Signor!
ve - ro per noi sem-pre sem-pre se veglia il Signor! Pen-
Pen - si l'uo-mo ch'e-sa - mina il
Pen - si
Pen - si l'uo-mo pensi e mi di - -
- si l'uomo e mi di - ca.
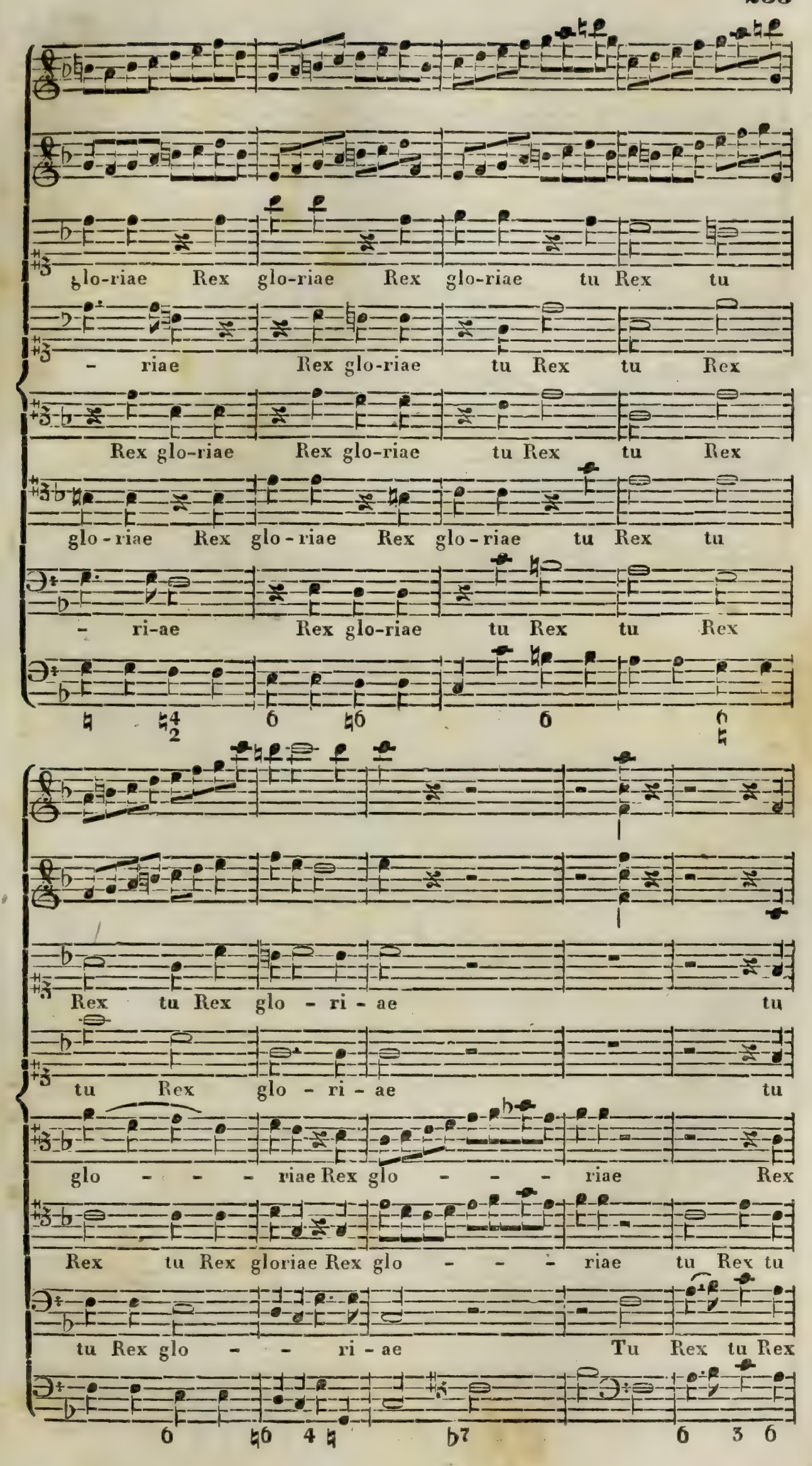

Frey ausgeführter Schluß.
ve-ro le mie vo - ci scol-pis-ca nel cor e mi di-ca, e mi di-ca
l'uo-mo ch'esa - mina il ve - ro e mi di-ca, e mi di-ca
ca. Pensi, pensi l'uomo
Le mie vo - ci scol-pis-ca nel cor, e mi di - ca e mi di - ca
se pie-to-so o se-ve-ro
se pie-to-so o se-ve-ro
se pie-to - so o se-ve - ro per noi
se pie-to-so o se-ve-ro

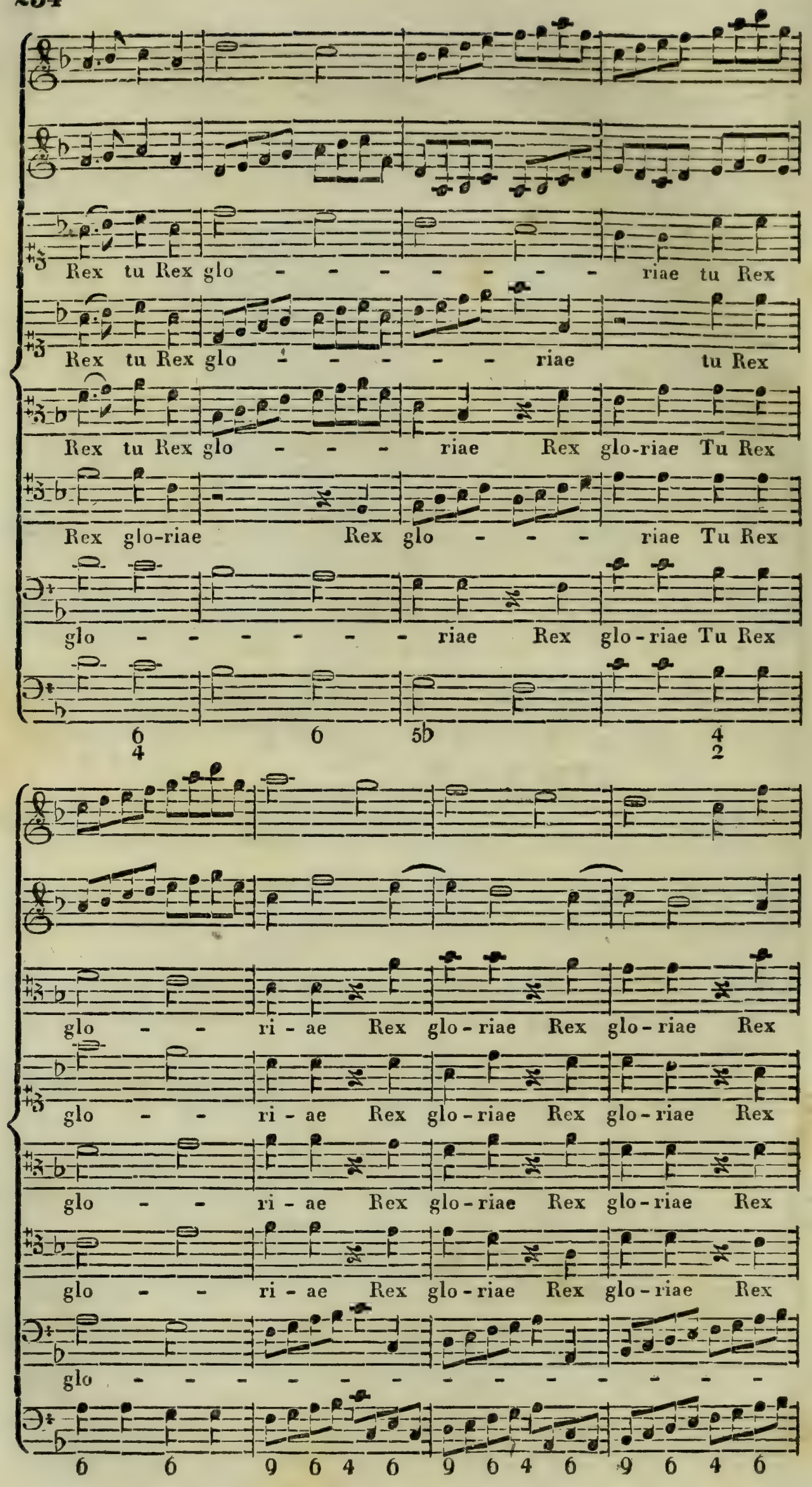

per noi sempre
per noi sempre se veg- lia il Sig-
per noi sempre
per noi sempre se veg-lia il Sig-
sem - pre
e mi di - ca
per noi sem-pre
nor! e mi di-ca se pie - to-so o se - ve-ro per noi
nor! e mi di-ca se pie - to-so o se - ve-ro per noi
e mi di-ca se pie - to-so o se - ve-ro per noi
e mi di-ca se pie - to-so o se - ve-ro per noi

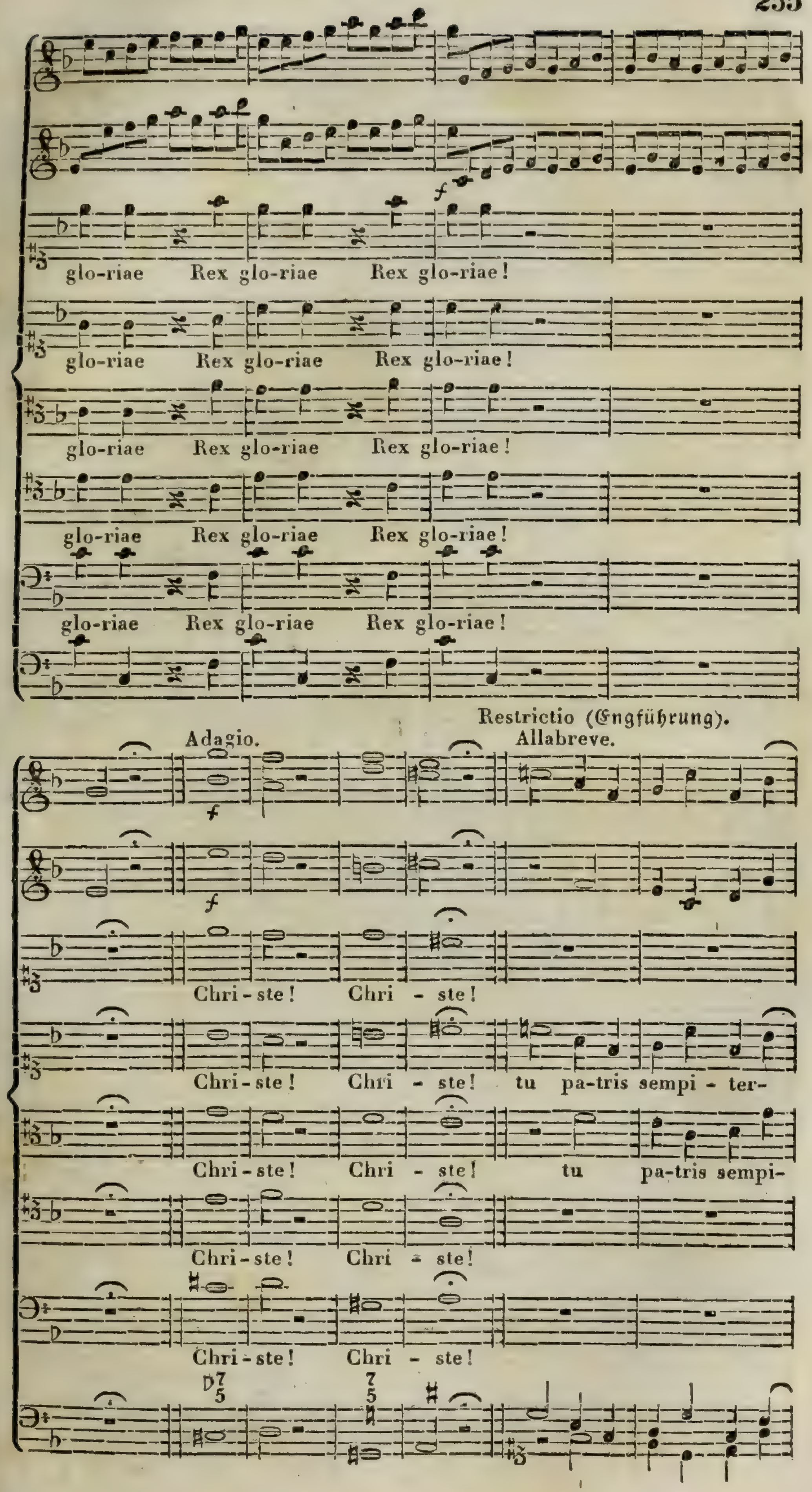

sempre se veg-lia il Sig - nor per noi sem-pre per noi sempre se
sempre se veg-lia il Sig - nor per noi sem-pre per noi sempre se
sempre se veg-lia il Sig - nor per noi sem-pre per noi sempre se
sempre se veg-lia il Sig - nor per noi sempre se
veg-lia il Sig - nor, se veg - lia il Sig - nor.
veg-lia il Sig - nor, se veg - lia il Sig - nor.
veg-lia il Sig - nor, se veg - lia il Sig - nor.
veg-lia il Sig - nor, se veg - lia il Sig - nor.

Aus G. Fr. Händel's Te Deum laudamus, zum Utrechter Frieden.




glo-riae Rex glo-riae Rex glo-riae tu Rex tu
- riae Rex glo-riae tu Rex tu Rex
Rex glo-riae Rex glo-riae tu Rex tu Rex
glo - riae Rex glo - riae Rex glo - riae tu Rex tu
- ri-ae Rex glo-riae tu Rex tu Rex
Rex tu Rex glo - ri - ae tu
tu Rex glo - ri - ae tu
glo - - - riae Rex glo - - - riae Rex
Rex tu Rex gloriae Rex glo - - - riae tu Rex tu
tu Rex glo - - ri - ae Tu Rex tu Rex


Rex tu Rex glo - - - - - - - - riae tu Rex
Rex tu Rex glo - - - - - - riae tu Rex
Rex tu Rex glo - - - riae Rex glo-riae Tu Rex
Rex glo-riae Rex glo - - - riae Tu Rex
glo - - - - - - - riae Rex glo-riae Tu Rex
6 4 6 5♭ 4 2
glo - - ri - ae Rex glo-riae Rex glo-riae Rex
glo - - ri - ae Rex glo-riae Rex glo-riae Rex
glo - - ri - ae Rex glo-riae Rex glo-riae Rex
glo - - ri - ae Rex glo-riae Rex glo-riae Rex
glo - - - - - - - - - - - -
6 6 9 6 4 6 9 6 4 6 9 6 4 6


glo-riae Rex glo-riae Rex glo-riae!
glo-riae Rex glo-riae Rex glo-riae!
glo-riae Rex glo-riae Rex glo-riae!
glo-riae Rex glo-riae Rex glo-riae!
glo-riae Rex glo-riae Rex glo-riae!
Restrictio (Engführung).
Adagio.
Allabreve.
Chri-ste! Chri - ste!
Chri-ste! Chri - ste! tu pa-tris sempi - ter-
Chri-ste! Chri - ste! tu pa-tris sempi-
Chri-ste! Chri - ste!
Chri-ste! Chri - ste!

tu pa-tris sempiter - nus es fi - li - us

- - - - - nus es fi-li - us tu patris es fi-li-us —

ter - - nus es fi-li-us es fi - li-us tu patris sempi-

tu patris sempiter - nus tu patris

tu patris sempi- ter - - nus es fi - li - us
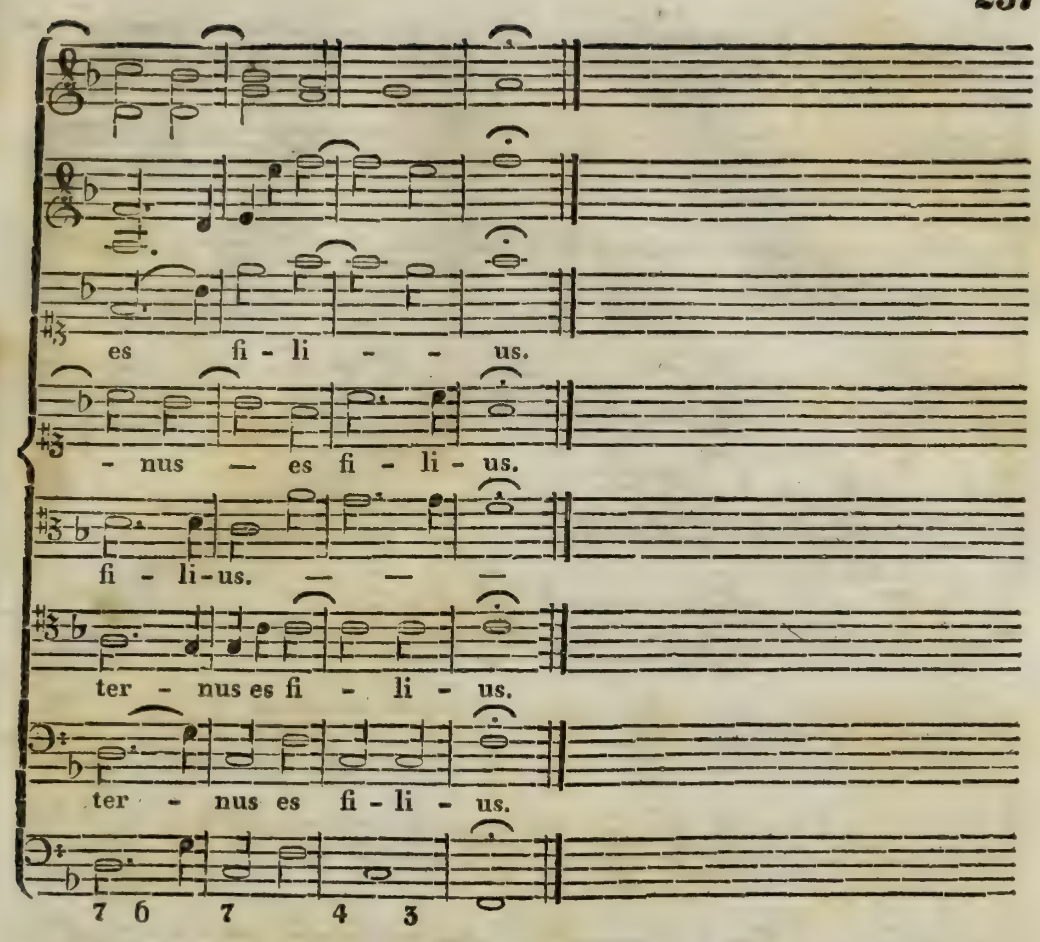
tu pa-tris sempi-ter - nus patris sempi-ter - nus

tu pa - tris sempiter - nus tu patris sempi-ter - - - -

ter - nus es fi - li - us tu patris sempiter - - nus es

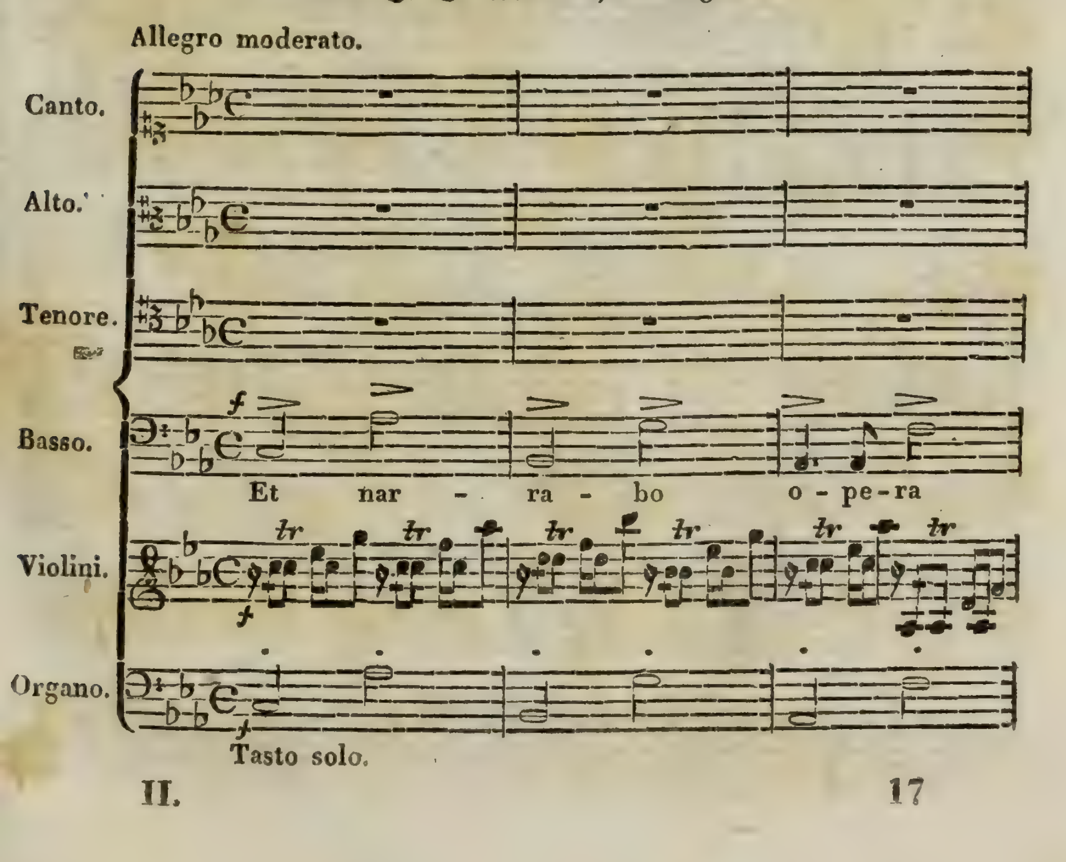
sempiter - nus tu patris sempi- ter - - nus sempi-

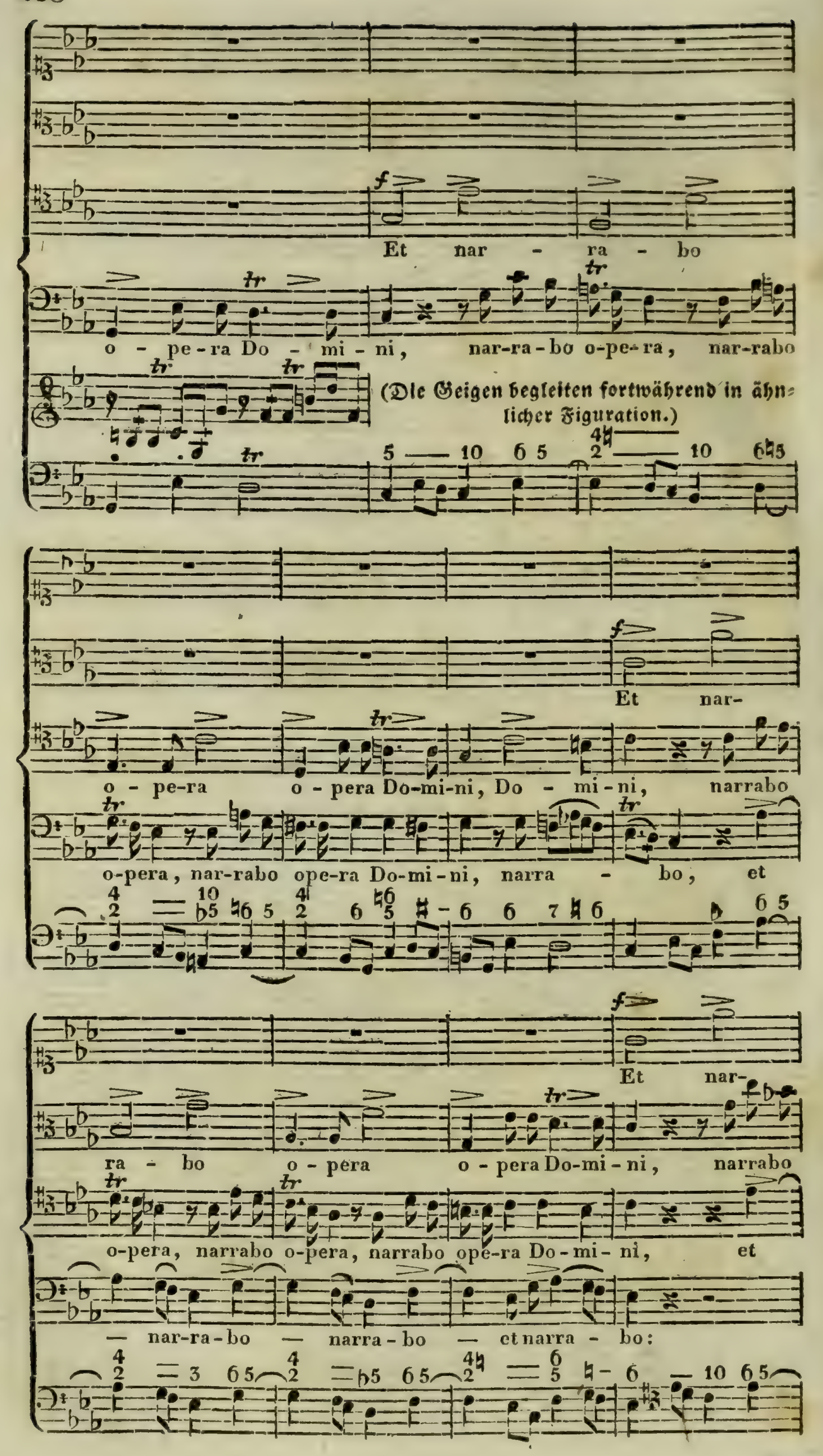
tu patris sempi-ter - nus sempi-

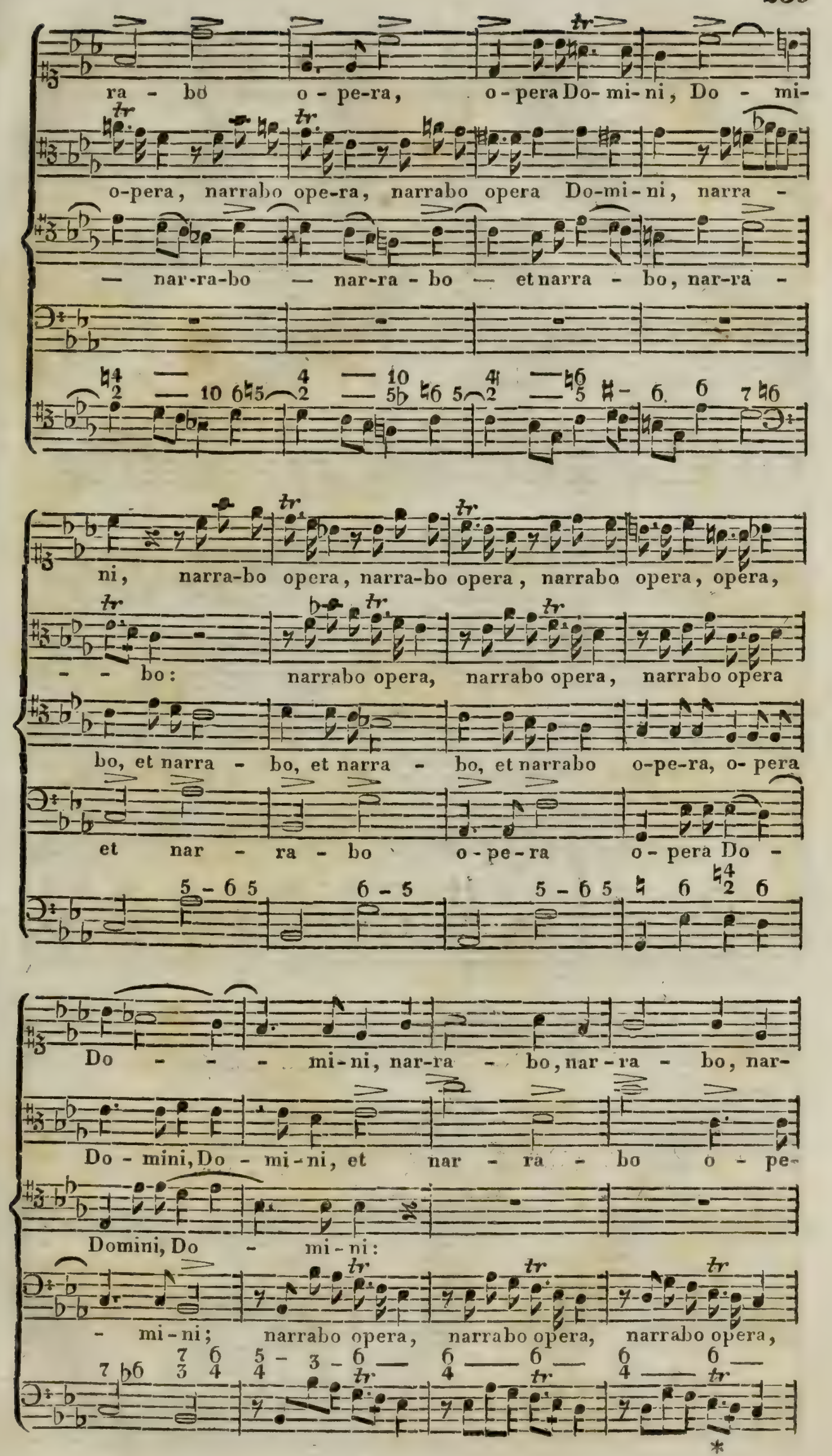


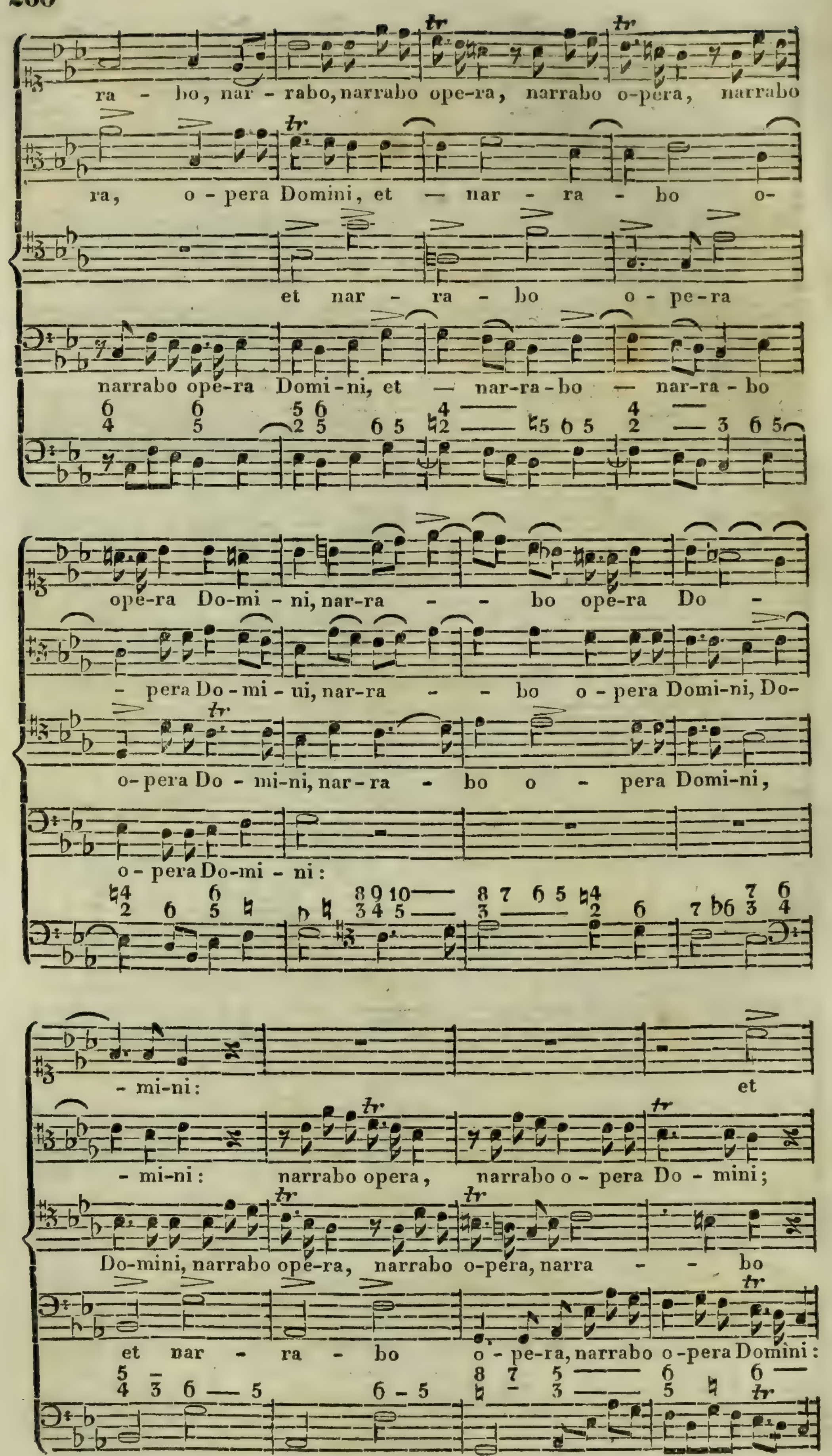
Zweyter Satz eines Offertoriums: „Dextera Domini,"

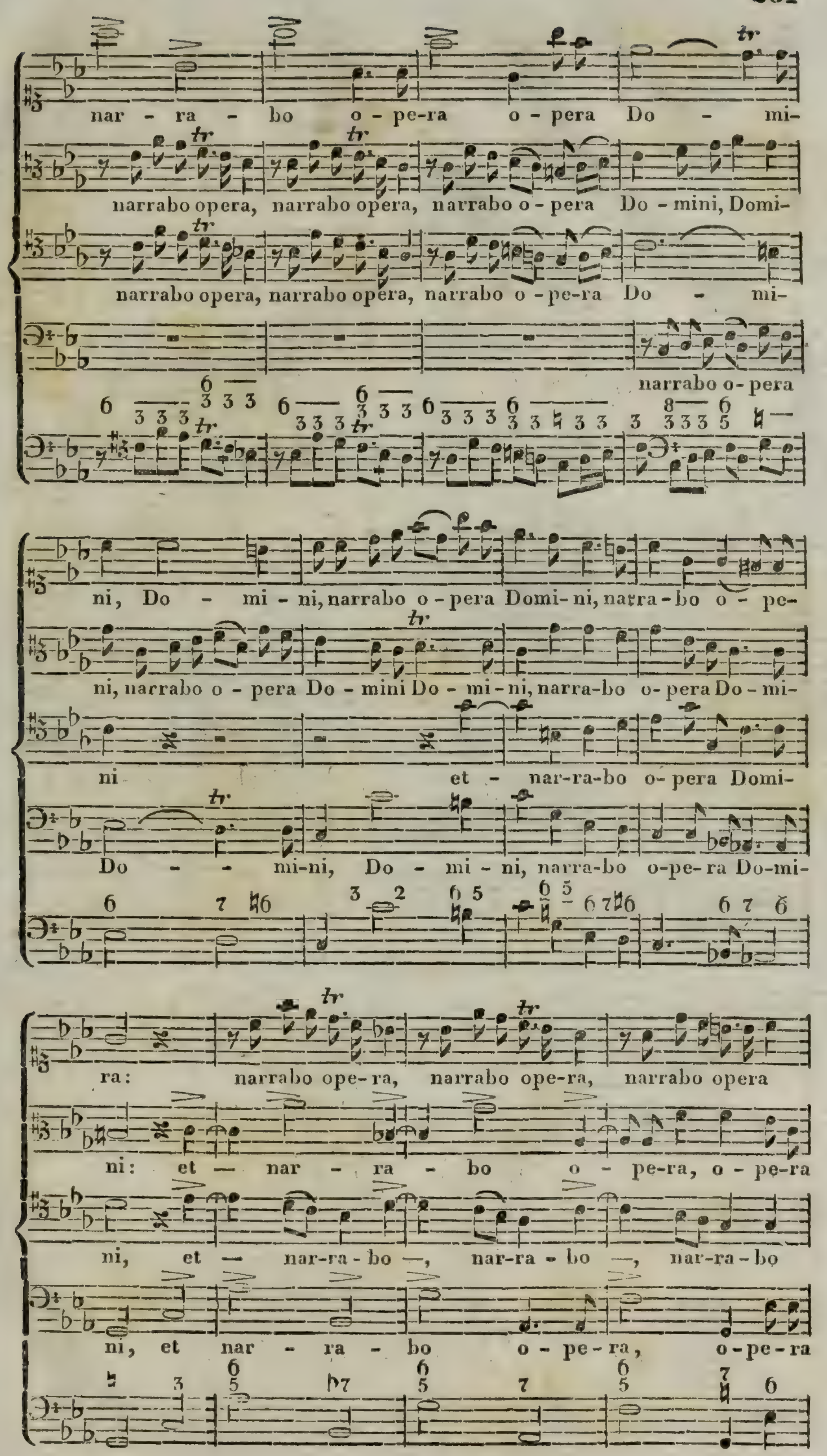
von J. G. Albrechtsberger.

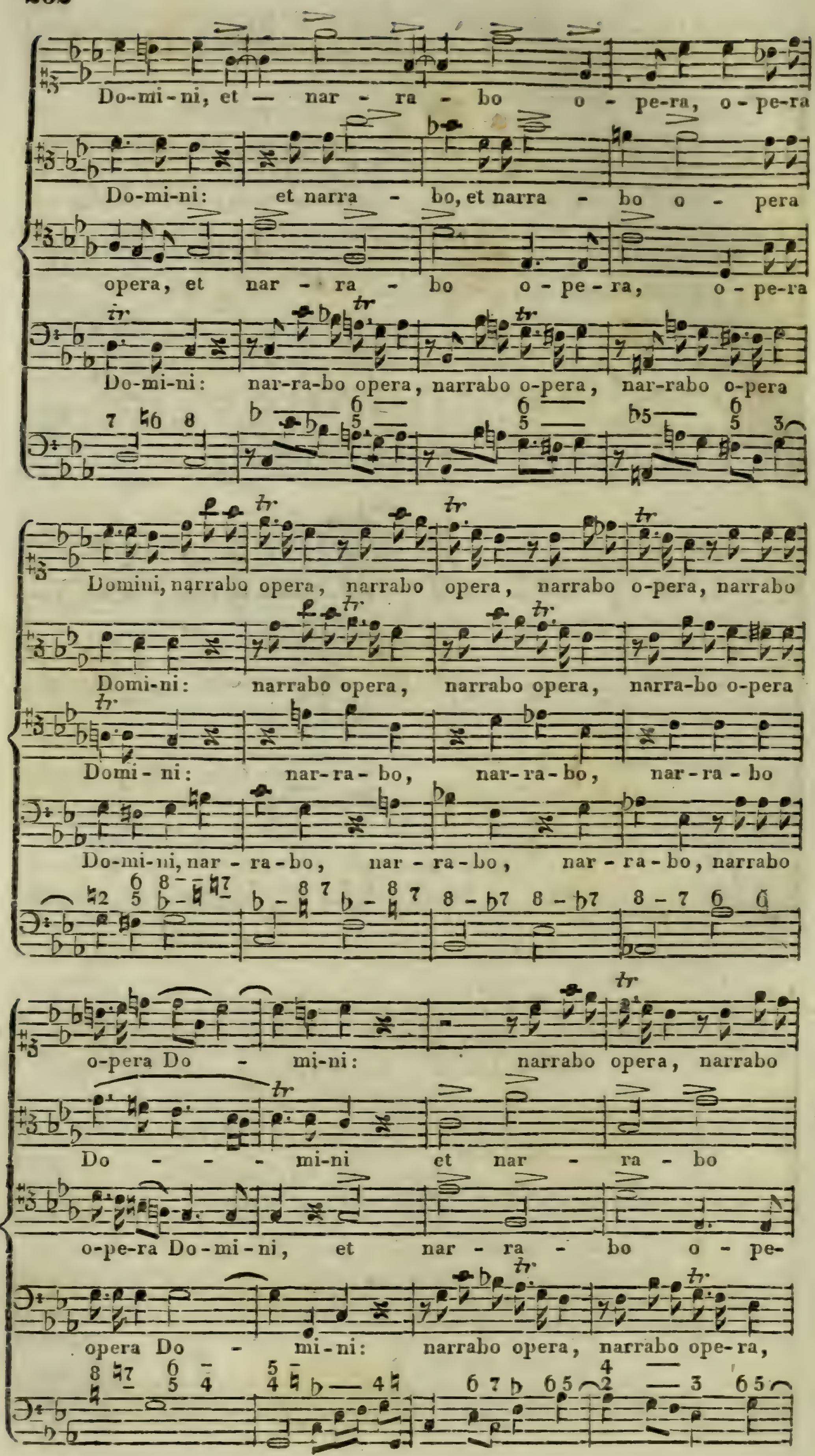


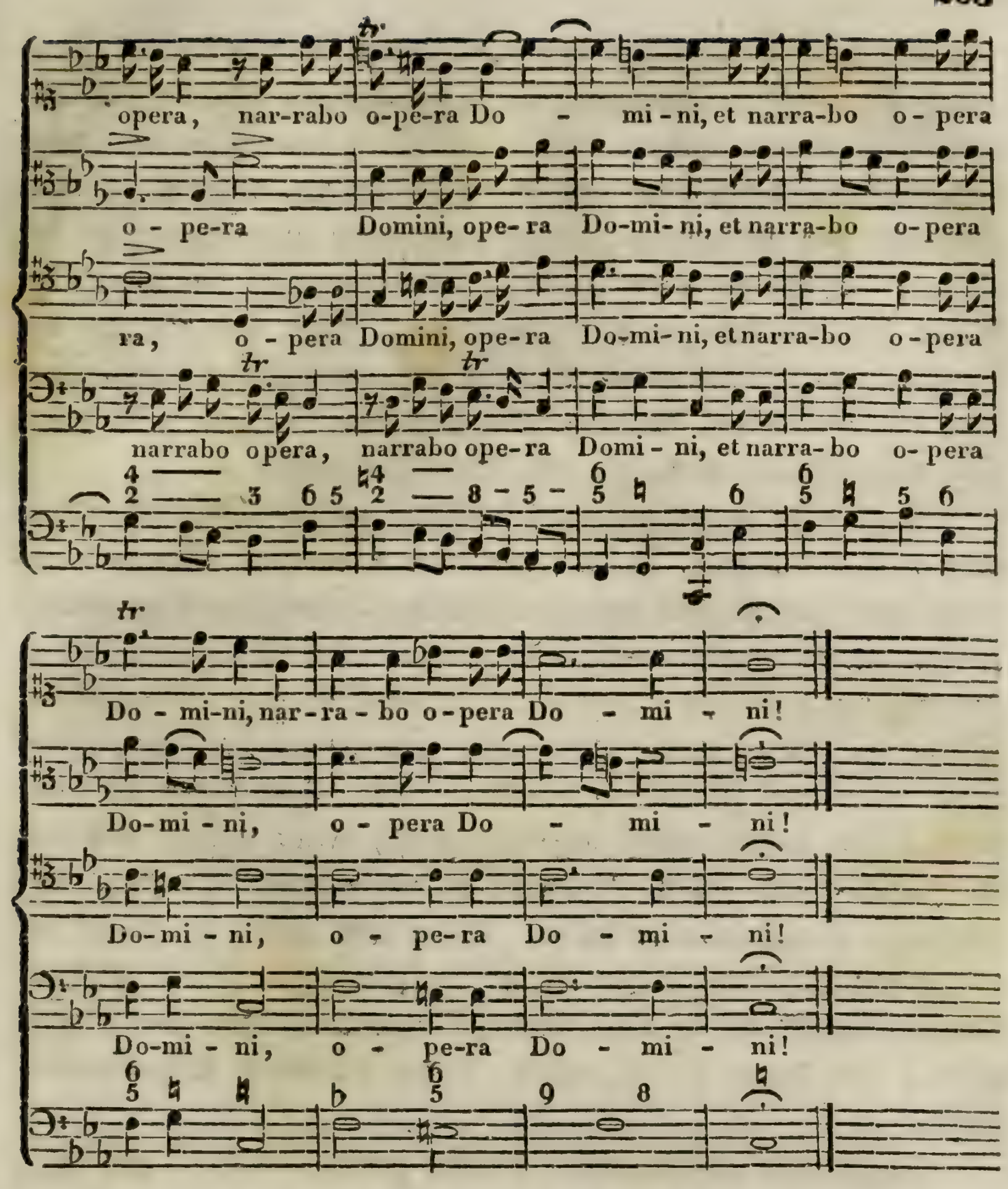

Et nar - ra - bo
o - pe-ra Do - mi - ni, nar-ra-bo o-pe-ra, nar-rabo
(Die Geigen begleiten fortwährend in ähnlicher Figuration.)
Et nar-
o - pe-ra o - pera Do-mi-ni, Do - mi-ni, narrabo
o-pera, nar-rabo ope-ra Do-mi-ni, narra - bo, et
Et nar-
ra - bo o - pera o - pera Do-mi-ni, narrabo
o-pera, narrabo o-pera, narrabo ope-ra Do-mi-ni, et
— nar-ra-bo — narra-bo — et narra - bo:


ra - bo o - pe-ra, o - pera Do- mi- ni, Do - mi-
o-pera, narrabo ope-ra, narrabo opera Do-mi- ni, narra -
— nar-ra-bo — nar-ra - bo — et narra - bo, nar-ra -
ni, narra-bo opera, narra-bo opera, narrabo opera, opera,
- - bo: narrabo opera, narrabo opera, narrabo opera
bo, et narra - bo, et narra - bo, et narrabo o-pe-ra, o- pera
et nar - ra - bo o - pe - ra o - pera Do -
Do - - - mi - ni, nar-ra - bo, nar - ra - bo, nar-
Do - mini, Do - mi - ni, et nar - ra - bo o - pe-
Domini, Do - mi - ni:
- mi - ni; narrabo opera, narrabo opera, narrabo opera,


ra - bo, nar - rabo, narrabo ope-ra, narrabo o-pera, narrabo
ra, o - pera Domini, et — nar - ra - bo o-
et nar - ra - bo o - pe - ra
narrabo ope-ra Domi-ni, et — nar-ra-bo — nar-ra-bo
ope-ra Do-mi - ni, nar-ra - - bo ope-ra Do -
- pera Do - mi - ui, nar-ra - - bo o - pera Domi-ni, Do-
o-pera Do - mi-ni, nar-ra - bo o - pera Domi-ni,
o - pera Do-mi - ni:
- mi-ni: et
- mi-ni: narrabo opera, narrabo o - pera Do - mini;
Do-mini, narrabo ope-ra, narrabo o-pera, narra - - bo
et nar - ra - bo o - pe-ra, narrabo o-pera Domini:


nar - ra - bo o - pe-ra o - pera Do - mi-
narrabo opera, narrabo opera, narrabo o - pera Do - mini, Domi-
narrabo opera, narrabo opera, narrabo o - pe-ra Do - mi-
narrabo o-pera
ni, Do - mi - ni, narrabo o - pera Domi- ni, narra - bo o - pe-
ni, narrabo o - pera Do - mini Do - mi - ni, narra-bo o- pera Do - mi-
ni et - nar-ra-bo o- pera Domi-
Do - - mi-ni, Do - mi - ni, narra-bo o-pe- ra Do-mi-
ra: narrabo ope-ra, narrabo ope-ra, narrabo opera
ni: et — nar - ra - bo o - pe-ra, o - pe-ra
ni, et — nar-ra - bo —, nar-ra - bo —, nar-ra - bo
ni, et nar - ra - bo o - pe - ra, o - pe - ra


Do-mi-ni, et — nar - ra - bo o - pe-ra, o - pe-ra
Do-mi-ni: et narra - bo, et narra - bo o - pera
opera, et nar - ra - bo o - pe - ra, o - pe-ra
Do-mi-ni: nar-ra-bo opera, narrabo o-pera, nar-rabo o-pera
Domini, narrabo opera, narrabo opera, narrabo o-pera, narrabo
Domi-ni: narrabo opera, narrabo opera, narra-bo o-pera
Domi - ni: nar-ra-bo, nar-ra-bo, nar-ra-bo
Do-mi-ni, nar - ra-bo, nar - ra-bo, nar - ra-bo, narrabo
o-pera Do - mi-ni: narrabo opera, narrabo
Do - - - mi-ni et nar - ra - bo
o-pe-ra Do-mi-ni, et nar - ra - bo o - pe-
opera Do - mi-ni: narrabo opera, narrabo ope-ra,



In diesem, bey aller künstlichen Ausarbeitung dennoch höchst klaren Fugensatze figuriren beyde Violinen all' unisono continuirlich auf obenbemerkte Weise; zwey Bratschen geben die Ausfüllungs-Intervalle der Harmonie an; Trompeten und Pauken aber accordiren tonartsmäßig bey schicklicher Gelegenheit. Das gewichtige, breite Thema des Basses wird vom Tenor genau beantwortet, jedoch um einen Tact verlängert, um den Eintritt des Alts richtig vorzubereiten. Da die von der ersten Stimme dazu ausgeführte Zwischenharmonie auch in den übrigen consequent sich fortspinnt, so kann selbe eigentlich als ein neues, zweytes Subject betrachtet werden. Beyde Motive erhalten durch die Anwendung des doppelten Contrapunctes (wovon im dritten Bande gehandelt werden soll), eine mannigfaltige Gestaltung; sie erscheinen bald getrennt, bald

vereint; imitatorisch, per arsin et thesin sich verfolgend, und durch hinzugefügte Terzen die Contrapuncte der Octave und Decime in Anspruch nehmend. Beym 24. Tacte von rückwärts beginnt eine treffliche Engführung zwischen Baß und Alt, auf eine Viertelnote und per Syncopen, welche vom Tenor und Sopran in der Quinte beantwortet wird; die letzte Engführung ist eine zweyfache; Tenor und Alt bringen das Hauptmotiv, Baß und Sopran das Contrathema, beyde wechselweise im Auf- und Niederstreich, wornach eine erweiterte, feyerliche Plagal-Cadenz durch die helle große Terz das vollkommen beruhigende Ende herbeyführt. —

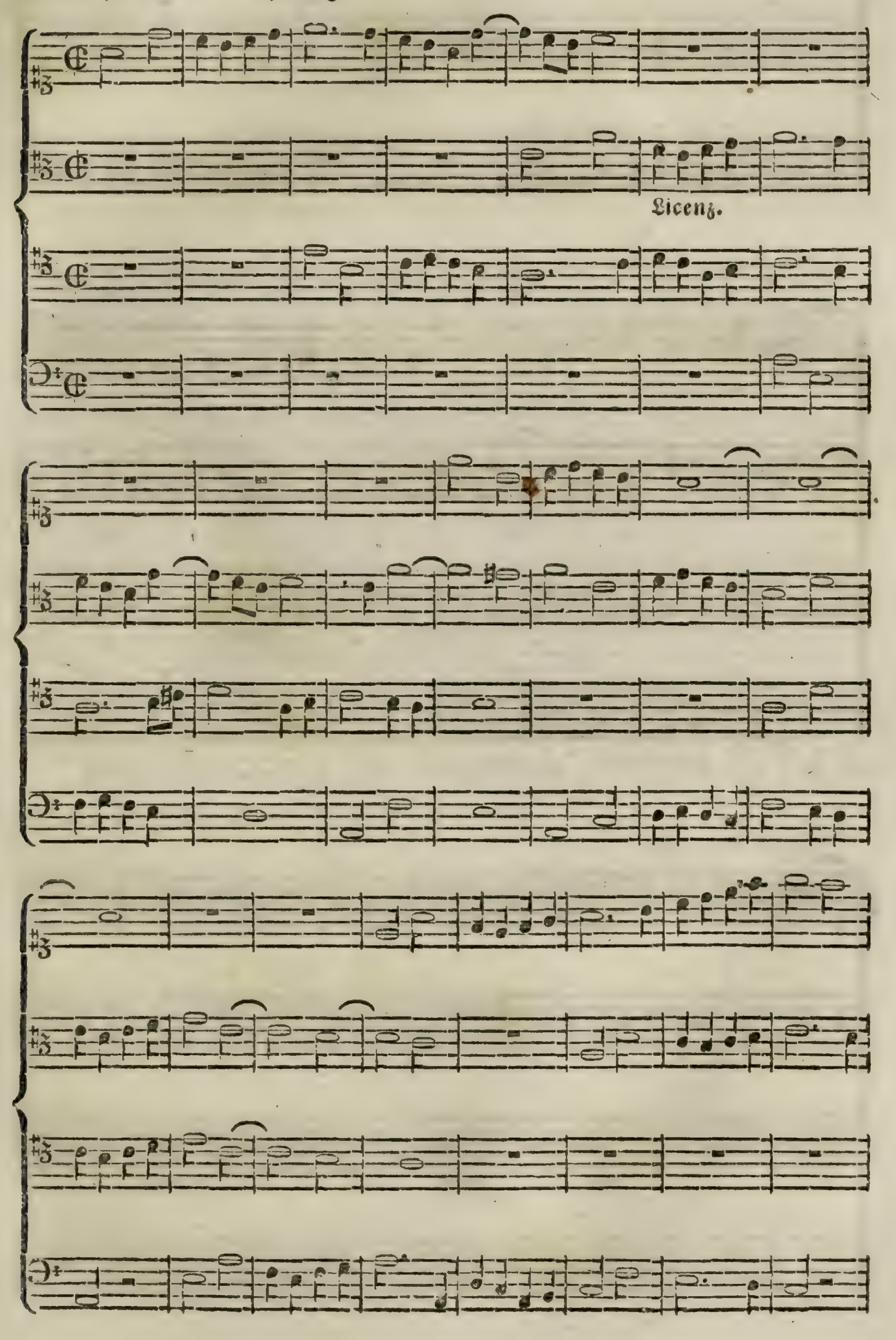
Noch eine Fugengattung, worauf unsere guten Voraltern großen Werth legten, ist die sogenannte **Ricercata**. Sie wird anfangs nach den Regeln einer gewöhnlichen, einfachen Fuge fortgeführt, mit den herkömmlichen Antworten, und Wiederschlägen; in der zweyten Hälfte jedoch beginnt, wo möglich, ganz unbemerkbar, die genaue, oder platte Umkehrung sämmtlicher Stimmen, wodurch die oberen zu unteren werden, und, sogar gegen die Vorschrift, eine wieder allein beginnen muß; eben, um die Eintritte des Führers und seines Gefährten in dieser neuen Stellung noch deutlicher herauszutreten zu lassen. Wenn nun auf diese Weise der ganze erste Theil des Satzes verkehrt wurde, so wird mit analogen Nachahmungen des Hauptgedankens, oder auch über einen Orgelpunct, eine freye, durch mehrere Tacte erweiterte Schlußcadenz angehängt.

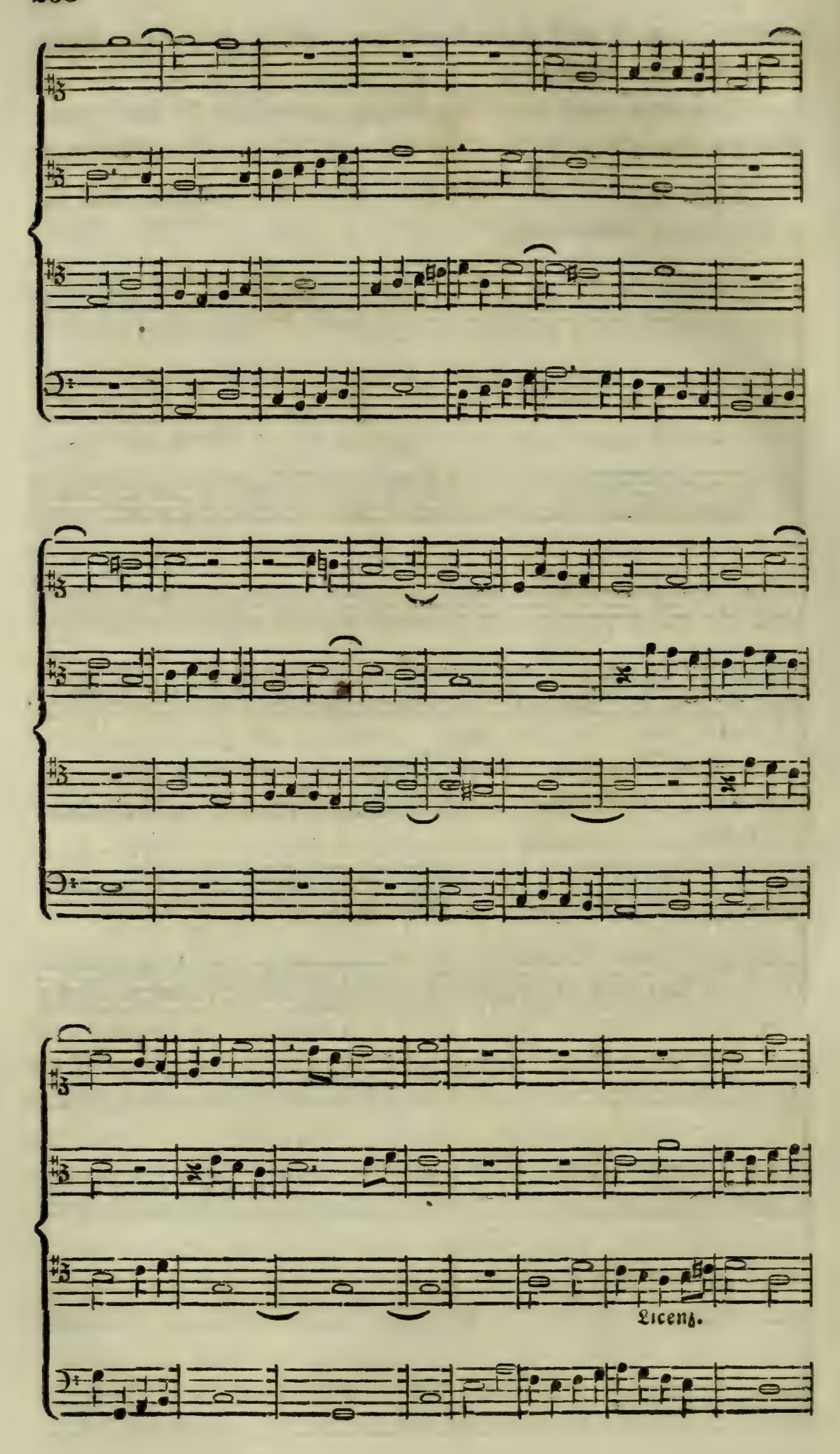
Dergleichen Umkehrungen können zwey-, drey- und vierstimmig seyn; oder wenn man sie nur in zwey Stimmen anbringt, mit einer dritten und vierten freyen Stimme noch begleitet werden. Bey einem dreystimmigen Satze findet natürlicher Weise nur ein Platzwechsel zwischen Oberstimme und Unterstimme statt; die Mittelstimme, jedoch platt oder genau, Ton für Ton, umgekehrt, muß auch in der **Ricercata** abermahls wieder die Mittelstelle einnehmen. Wenn man bey einer Fuge das angefangene Thema (Subjectum rectum) nur plattweg, ohne die halben und ganzen Töne nach der Ordnung in der Antwort (in Subjecto contrario) nachzumachen, umkehrt, so heißt sie lateinisch **Fuga per Contrarium simplex**; werden aber auch die ganzen und halben Töne genau beobachtet, so, daß aus ganzen Tönen wieder überall ganze Töne aus jedem **Mi**-Tone überall ein **Fa**-Ton wird, und gleiches auch

im Widerspiele überall in der Umkehrung erfolgt, so heißt sie Fuga per Contrarium reversum.

Nun folgen noch zwey kurze Fugen, in welchen die Umkehrung stets dem Hauptsatze gleich antwortet, bis zu den Engführungen.

Fuga a quatro in A-moll per Contrarium simplex, das ist, in der platten Umkehrung.

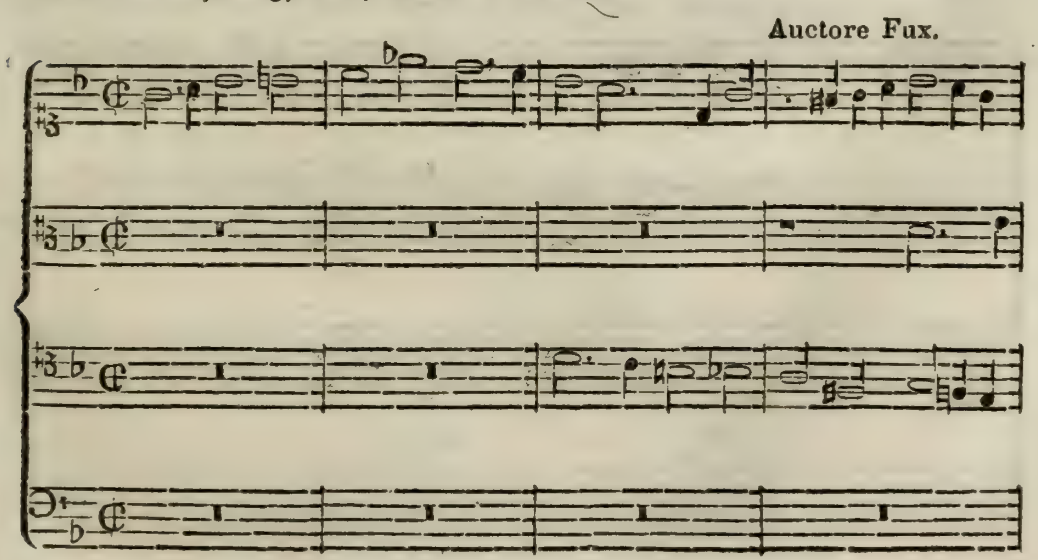


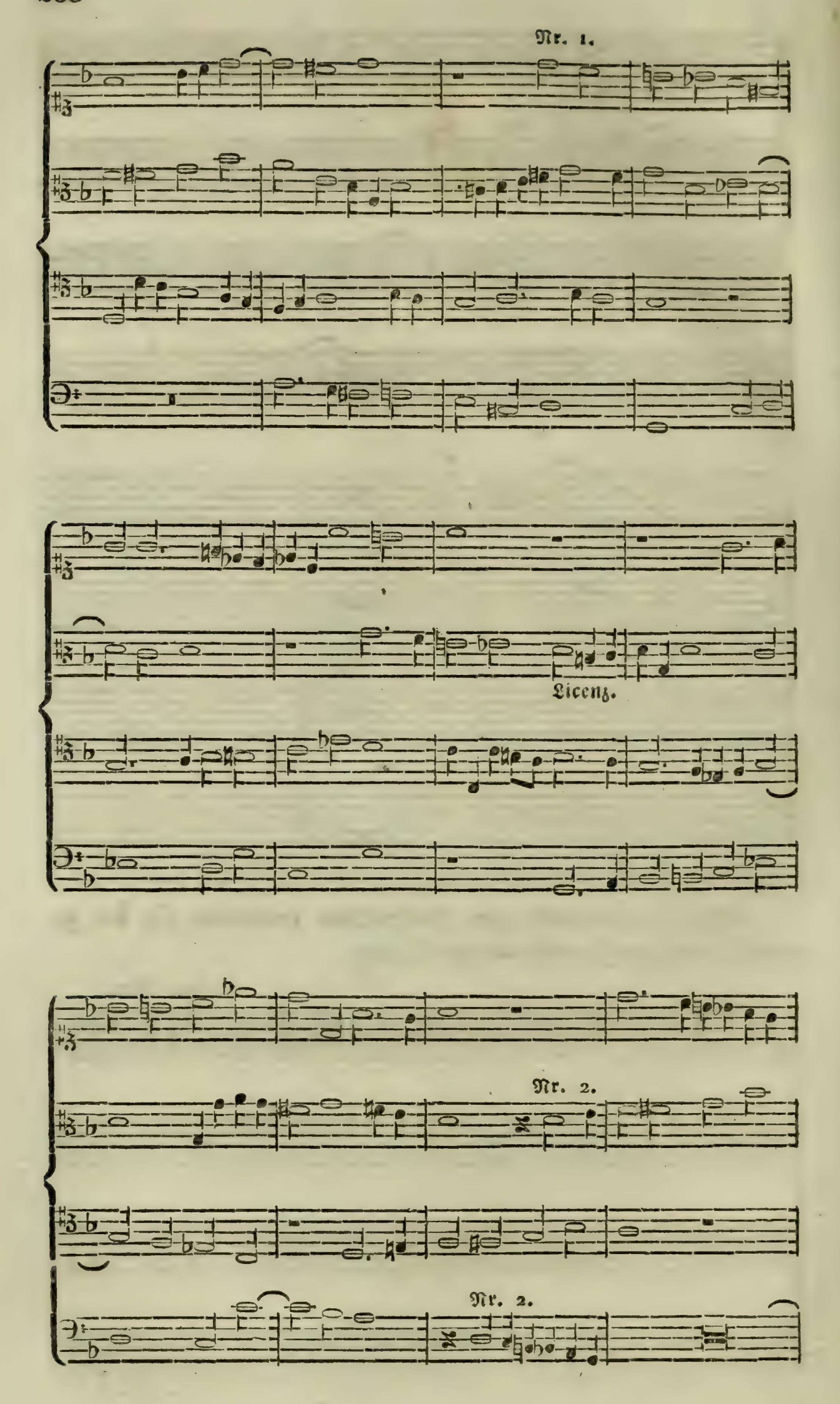

Licenz.

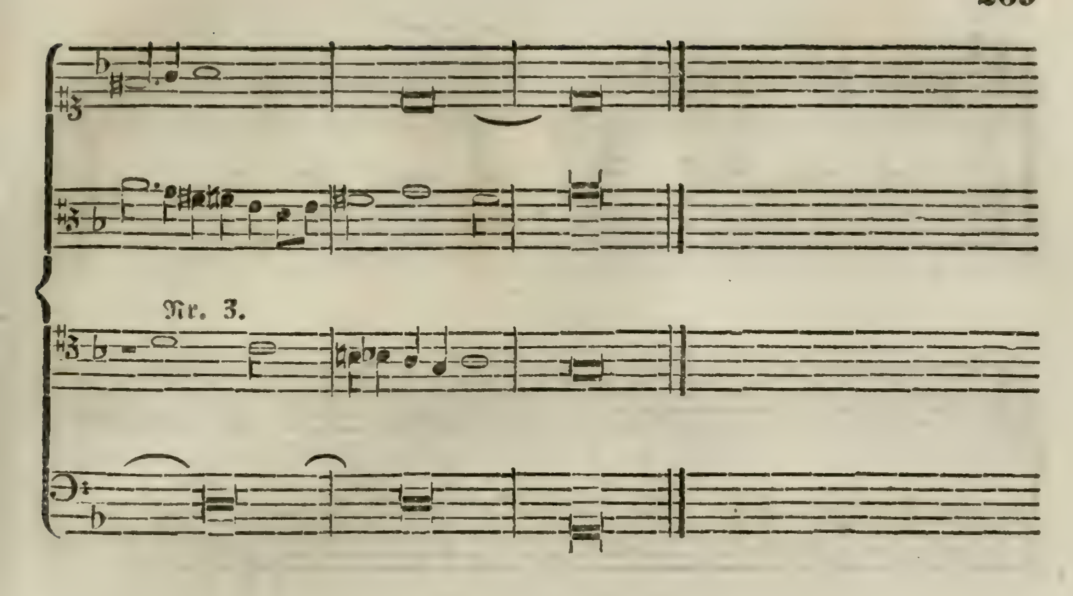
Licenz.

Fuga in G-moll per Contrarium reversum (in der genauen Umkehrung) auch aus der Quinte.

Auctore Fux.




Nr. 1.
Licenz.
Nr. 2.
Nr. 2.



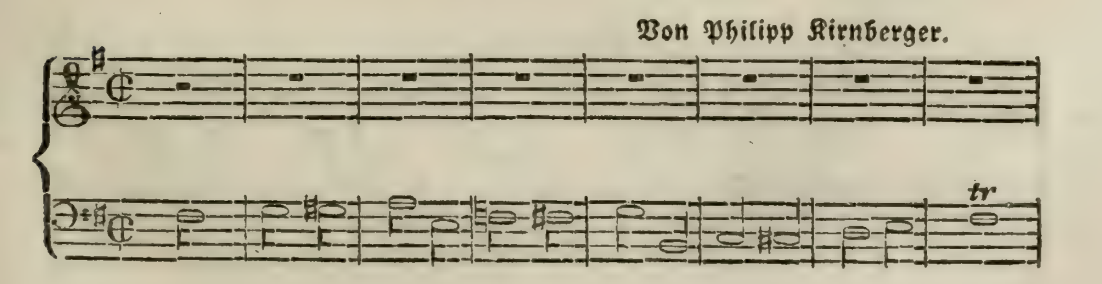
Bey Nr. 1. im Discant ist eine kleine, aber erlaubte Veränderung geschehen, indem das **D** keinen Punct hat, und das folgende **C** statt einer Viertelnote eine Halbnote ist.

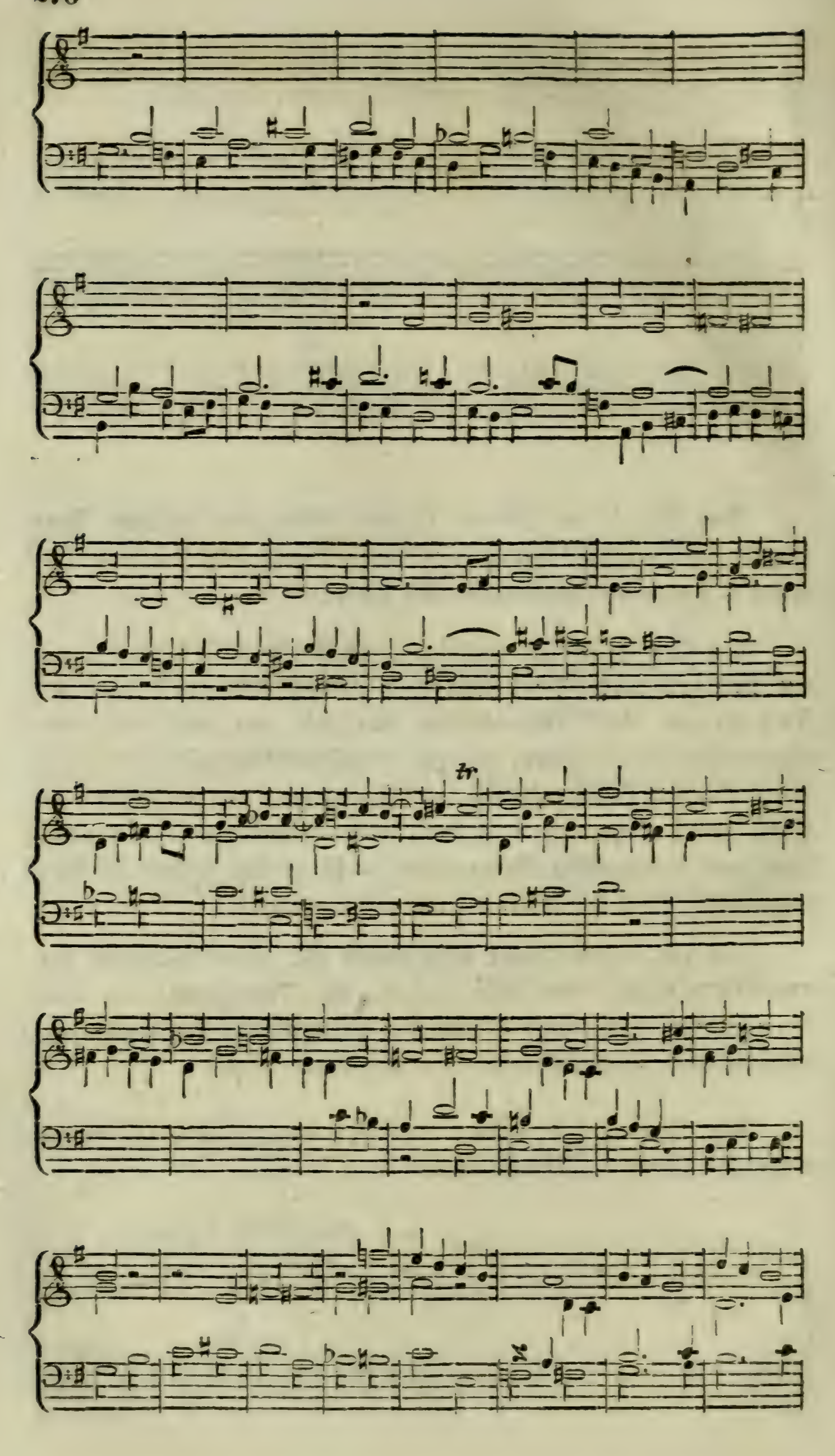
Bey Nr. 2. im Alt und im Basse ist eine Viertelpause, damit man den umgekehrten Satz desto vernehmlicher höre, welches Fux als eine Regel vorgeschrieben hat, die aber nicht mehr beobachtet wird; denn, jeder, für die betreffende Stimme wirksam gestellte Eintritt (Wiederschlag) des Thema wird den aufmerksamen Hörer gewiß nicht leicht entgehen, und auf uneingeweihte Layen, sogenannte musikalische Naturalisten — ist es bey solchen künstlich verzweigten Combinationen ohnehin nicht gemünzt.

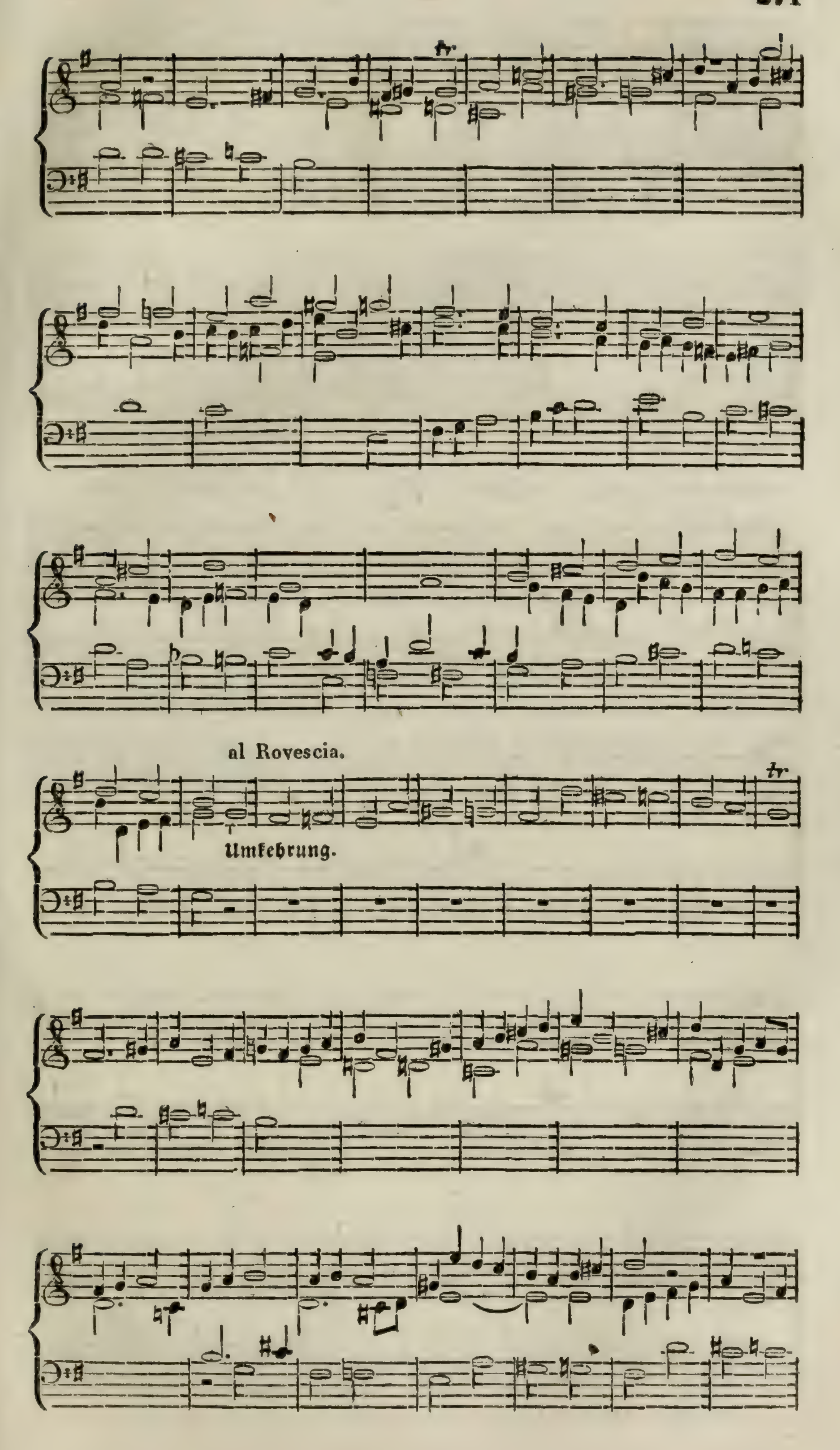
Bey Nr. 3 im Tenor steht wieder mit guter Erlaubniß der umgekehrte Satz, oder besser gesagt, die Nachahmung des Discants in den ersten zwey Noten per **Figuram Augmentationis**, das ist, in langsamern Noten um eine Octave tiefer.

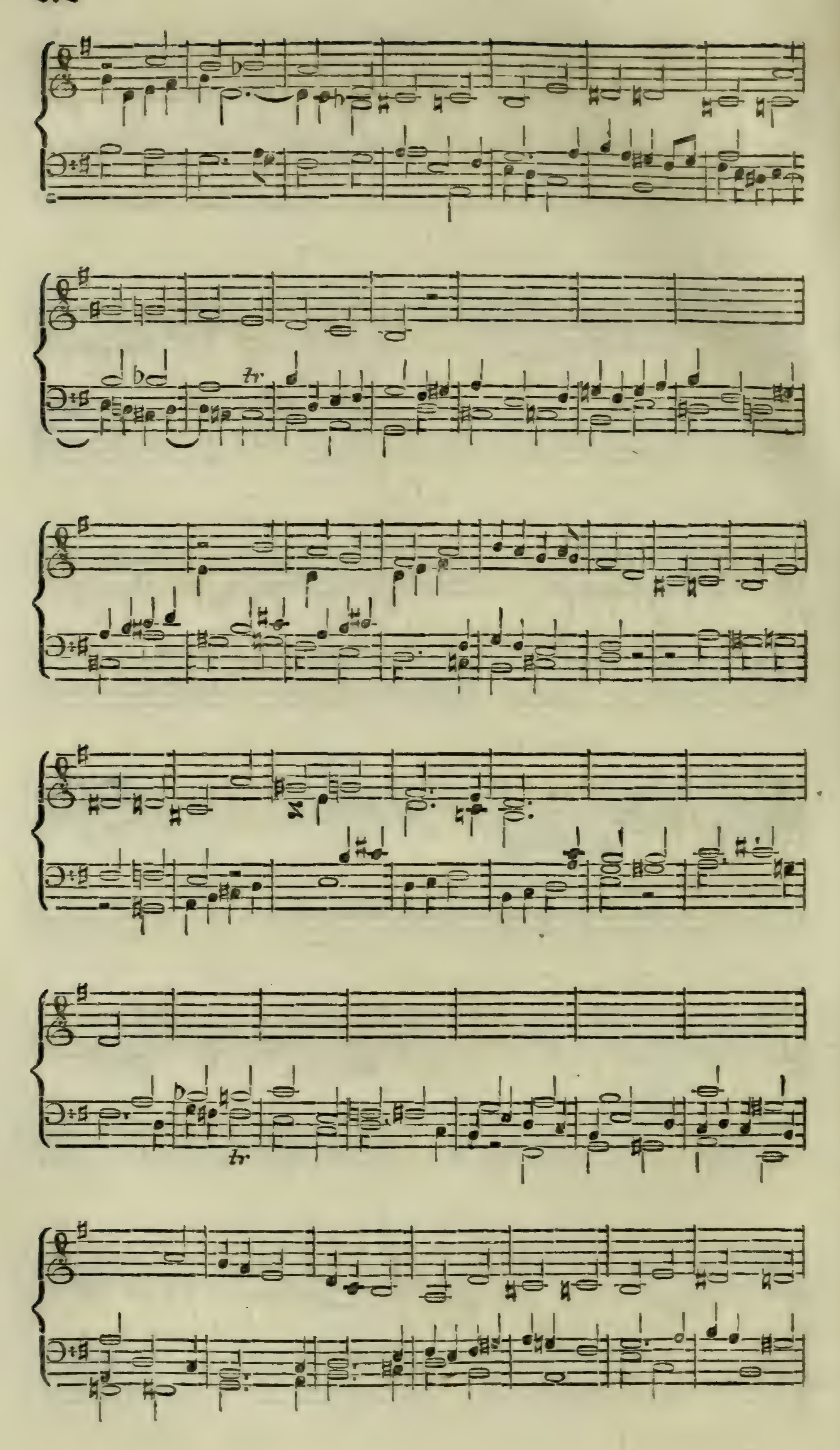
Nun folgt eine dreystimmige **Ricercata**, zugleich in der genauen Umkehrung, für die Orgel.

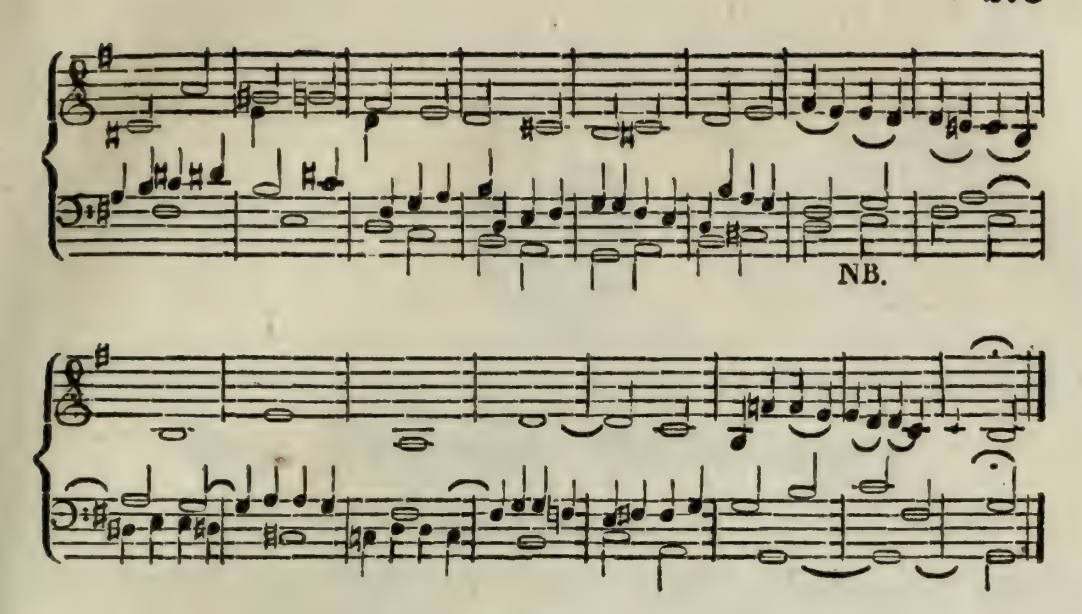
Von Philipp Kirnberger.




tr


tr.
al Rovescia.
Umkehrung.
tr.


tr.
tr



Hier dauerte das in der großen Septime angefangene chromatische Subject bis zum 72. Tacte; sodann fing im Aufstreiche dieses nähmlichen Tactes die oberste Stimme die Umkehrung, und zwar per Contrarium reversum, an; und diese dauerte in allen drey Stimmen eben so lange, als das Subjectum rectum sammt seiner umgekehrten Begleitung bis zum 143. Tacte, und zwar nach der reinsten Harmonie. Nach diesem wurden noch 9 Tacte in kurzen Nachahmungen, und der Schluß im Haupttone mit einer Plagal-Cadenz gemacht.



Im Verlage der k. k. Hof- und priv. Kunst- und Musikalienhandlung

des Tobias Haslinger

in Wien,

am Graben, im Edlen von Trattnern'schen Freyhofe Nr. 618,
sind erschienen und zu haben:

Oratorien und Cantaten.

fl. kr.

Beethoven (L. van) „Der glorreiche Augenblick." Cantate, gedichtet von Doctor Al. Weissenbach. Vor den allerhöchsten Monarchen und höchsten Herrschaften am Wiener-Congresse zum ersten Mahle aufgeführt. (Den erhabenen Monarchen der großen Allianz, den huldreichen Schützern und Beförderern der Künste und Wissenschaften Ihren Majestäten Franz I. Kaiser von Österreich, Nicolaus I. Kaiser von Rußland, Friedrich-Wilhelm III. König von Preußen, in tiefster Ehrfurcht alleruntertthänigst gewidmet, vom Verleger Tobias Haslinger.) Schöne Ausgabe in Partitur mit 6 in Kupfer gestochenen Titel- und Dedications-Blättern . 15 —

Ehrenvolle Auszeichnungen.

Se. Majestät der Kaiser von Rußland haben das Höchstdemselben von dem hiesigen k. k. Hof- und priv. Kunst- und Musikalienhändler, Tobias Haslinger, überreichte Exemplar der den verbündeten Monarchen gewidmeten Beethoven'schen Cantate: „Der glorreiche Augenblick" mit besonderem Wohlgefallen aufgenommen, und demselben in Anerkennung seiner Verdienste um die Kunst, einen sehr werthvollen Brillantring durch die kaiserl. russische Bothschaft zustellen zu lassen geruht. (Wiener Zeitung, den 12. December 1835.)

Se. Majestät der König von Preußen haben dem hiesigen k. k. Hof- und priv. Kunst- und Musikalienhändler, Tobias Haslinger, für das Höchstdemselben übersendete Dedications-Exemplar der den verbündeten Monarchen gewidmeten Beethoven'schen Cantate: „Der glorreiche Augenblick," die große goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft, begleitet von einem Höchsteigenhändig unterzeichneten Cabinetsschreiben, durch die hiesige königl. preußische Gesandtschaft, zustellen lassen.

Bey der am 19. December 1835 in dem Ceremoniensaale der k. k. Hofburg Statt gehabten feyerlichen Vertheilung der von Sr. k. k. Majestät aus Anlaß der ersten Ausstellung österreichischer Gewerbserzeugnisse zur Belohnung des gewerblichen Verdienstes und zur Aufmunterung der Gewerbsbetriebsamkeit, allergnädigst bewilligten Medaillen, erhielt für die Ausstellung obigen Prachtwerkes: „Der glorreiche Augenblick," des schönen Notendruckes wegen der Verleger Tobias Haslinger den ersten Preis, bestehend in einer großen silbernen Medaille.

Dieselbe Cantate ist auch mit neuem Texte

unter folgendem Titel erschienen:

	fl.	kr.
Beethoven (L. van) Preis der Tonkunst (der glorreiche Augenblick). Mit neu verfaßtem, der Beethoven'schen Musik unterlegtem Texte.		
In vollständiger Partitur	15	—
In einzelnen Gesang- und Auflagstimmen . .	15	—
Im vollständigen Clavierauszuge	6	—
Die Singstimmen hierzu appart	4	—
Im Auszug für das Pianoforte zu 4 Händen . .	4	—
Im Auszug für das Pianoforte allein . . .	2	—
Händel (G. F.) Jephta. Großes Oratorium. In 3 Abtheilungen. Übersetzt und bearbeitet von J. F. von Mosel.		
In vollständiger Partitur	20	—
Im vollständigen Clavier-Auszuge	10	—
Die einzelnen Chorstimmen	4	—
— Belsazer. Großes Oratorium, in 3 Abtheilungen. Übersetzt und bearbeitet von J. F. von Mosel.		
In vollständiger Partitur	20	—
Im vollständigen Clavier-Auszuge	10	—
Die einzelnen Chorstimmen	4	—

(Werden fortgesetzt.)

	fl.	kr.
Stadler (Abbé) Die Befreyung von Jerusalem. Großes Oratorium. In 2 Abtheilungen.		
In vollständiger Partitur	20	—
Im vollständigen Clavier-Auszuge	10	—

Musikalien für die Orgel.

		fl.	kr.
Albrechtsberger (G.) Ausweichungen von C-dur und C-moll in die übrigen Tonarten		—	20
—— kurze Regeln des reinsten Satzes		—	30
—— Prälude und Fuge auf 4 Hände		—	45
—— 6 Fugen	10tes W.	1	—
—— 6 Fugen	17tes W.	1	—
—— 18 Präludien . . . . . . 3 Hefte	12tes W.	2	30
—— 50 Versetten und 8 Fugen für die Orgel.			
1te Abtheilung Moll-Tonarten		1	30
2te Abtheilung Dur-Tonarten		1	30
Aßmayr (J.) Das deutsche Segen- und Meßlied	47tes W.	—	24
—— und Sechter, Pastoral-Fuge und Präludium . .		—	24
Bach (J. S.) 6 Präludien und 6 Fugen mit Pedal . .		3	30
Bibel (A.) 3 Präludien	15tes W.	—	30
Drechsler (J.) Kleine Orgelschule. Zum Gebrauche bey den öffentlichen Vorlesungen bey St. Anna in Wien . . .		1	—
Köhler (E.) Variationen	26tes W.	1	—
Kühn (J. C.) 48 Übergänge von C nach allen Tonarten. Nothwendiges Handbuch für Organisten		1	—
Payer (H.) 6 Fugen	54tes W.	1	15
—— Concert (in C) mit Begleitung des Orchesters .	79tes W.	2	—
Reicha (A.) 30 Fugen nach einem neuen Systeme . . .		6	—
Rieder (A.) 6 kurze Präludien zur Selbstübung .	34tes W.	—	30
Sechter und Aßmayr, Pastoral-Fuge		—	24
Schiedermayr (J. B.) 6 Orgelstücke . . .	76tes W.	1	—
Schneider (Fr.) 6 Pastoralstücke	1tes W.	—	24

Ad. Hesse's

neue Orgelcompositionen.

		fl.	kr.
1. Heft.			
6 Orgel-Vorspiele, zum Gebrauch bey dem öffentlichen Gottesdienste	32tes W.	1	—
2. Heft.			
6 Orgel-Vorspiele, zum Gebrauch bey dem öffentlichen Gottesdienste	33tes W.	1	—
3. Heft.			
Variationen (in As-dur) über ein Original-Thema	34tes W.	—	45
4. Heft.			
Fantasie (in C-moll) für die Orgel zu 4 Händen .	35tes W.	—	45
5. Heft.			
3 Präludien, 1 Trio und 1 Fantasie f. d. Concert .	36tes W.	1	—
6. Heft.			
3 Präludien, 1 Postludium, 1 Fuge und variirter Choral für das Concert	37tes W.	1	—
7. Heft.			
Variationen (Nr. 2.) über ein Original-Thema .	47tes W.	—	45
8. Heft.			
Orgel-Vorspiele verschiedenen Charakters, zum Gebrauch beym öffentlichen Gottesdienste	48tes W.	1	—
9. Heft.			
2 Fugen nebst Einleitung	39tes W.	—	45

(Werden fortgesetzt.)

Herr Hesse ist als ausgezeichneter Orgelcomponist überhaupt, und insbesondere als genialer Orgelspieler so überaus vortheilhaft bekannt, daß man in Rücksicht des Gehalts obiger Werke die Musikfreunde nur auf dessen so sehr gegründeten hohen Ruf verweisen zu dürfen glaubt. Unter obigem Titel wird von nun an eine Reihenfolge der neuesten Orgelcompositionen dieses Meisters in zwanglosen Lieferungen erscheinen, worauf nebstbey auch die Abnehmer und Freunde des in obigem Verlag herauskommenden Werkes „der vollkommene Organist“ aufmerksam gemacht werden.

Der vollkommene Organist.

Gediegene und effectvolle Fugen, Präludien, Cadenzen, Versetten, Chorale, Fantasien, Vorspiele ꝛc.

1. Lieferung. fl. kr.

Nr. 1. Teyber, Präludium vor dem Kyrie. — 2. Aßmayr, Fuga: Ite Missa est, Alleluja. — 3. Sechter, Fuga in C. — 4. Hüttenbrenner, Andante, während der Wandlung zu spielen. — 5. desgleichen . . . . — 45

2. Lieferung.

Nr. 6. Sechter, Fuga. — 7. Rieder, Präludium und Fuge. — 8. Hauptmann, Fuge über das Alleluja. — 9. Hüttenbrenner, Andante während der Wandlung zu spielen . . . . — 45

3. Lieferung.

Nr. 10. Martini, Fuge. — 11. Bach (Chr. F.) Fuge. — 12. Telemann, Fuge. — 13. Telemann, Fuge . . — 45

4. Lieferung.

Nr. 14. Kirnberger, Fuge. — 15. Sechter, Versetten. — 17. Bach (Em.) Fuge. — 18 bis 21. Sechter, Versetten . . . . — 45

5. Lieferung.

Nr. 22. u. 23. Sechter, Versetten. — 24. Rieder, Präludien und Fuge. — 25. Sechter, Versetten. — 26. Muffat, Fuge. — 27. Sechter, Präludien. — 28 bis 30. Muffat, Fugen. — 31. Sechter, Versette . . . — 45

(Wird fortgesetzt.)

Gewiß fühlt jeder würdige Organist, dem es mit seinem ehrenwerthen Berufe Ernst ist, das Bedürfniß eines mannigfaltigen Vorrathes für seine Auswahl bey den verschiedenartig vorkommenden Anläßen. Diesem Bedürfniß glaubt die Verlagshandlung durch obiges Unternehmen entgegenzukommen, und daß es nicht blos um die oberflächliche Ausführung einer so zeitgemäßen Idee sich handle, sondern um möglichst

entsprechende Erfüllung des Zweckes durch tüchtige, werthvolle, dauergültige Werke würdiger Meister, wird sich im Fortgange dieser Lieferungen thatsächlich ausweisen. In dieser Beziehung hat sich der Verleger mit den vorzüglichsten Organisten Deutschlands in Verbindung gesetzt, dergestalt, daß eine feste Basis hergestellt ist.



Im Verlag der k. k. Hof- und priv. Kunst- und Musikalienhandlung
des **Tobias Haslinger** in Wien,
ist erschienen,
und auch in allen Musikalienhandlungen des In- und Auslandes
zu haben:

Sonaten

für das Pianoforte allein

von

Ludw. van Beethoven.

Nr.				Werk	fl.	kr.
Nr. 1.	Sonate	(in Es-dur)	geschr. im 10. Lebensjahre	1. W.	—	45
2.	—	(in F-moll)	" " "	1. W.	—	45
3.	—	(in D-dur)	" " "	1. W.	—	45
4.	—	(in C-moll)		10. W.	1	—
5.	—	(in F-dur)		10. W.	1	—
6.	—	(in D-dur)		10. W.	1	—
7.	—	(in C-moll)		13. W.	1	—
8.	—	(in E-dur)		14. W.	1	—
9.	—	(in G-dur)		14. W.	1	—
10.	—	(in B-dur)		22. W.	1	30
11.	—	(in As-dur)		26. W.	1	—
12.	—	(in Cis-moll)		27. W.	1	—
13.	—	(in Es-dur)		27. W.	1	—
14.	—	(in D-dur)		28. W.	1	30
15.	—	(in G-dur)		29. W.	1	15
16.	—	(in D-moll)		29. W.	1	15
17.	—	(in Es-dur)		29. W.	1	15
18.	—	(in G-moll)		49. W.	—	45
19.	—	(in G-dur)		49. W.	—	45
20.	—	(in C-dur)		53. W.	2	—
21.	—	(in F-dur)		54. W.	—	45
22.	—	(in F-moll)		57. W.	1	45
23.	—	(in Fis-dur)		78. W.	1	—
24.	—	(in G-dur)		79. W.	1	—
25.	—	(in Es-dur)		81. W.	1	—
26.	—	(in E-moll)		90. W.	1	—
27.	—	(in E-dur)		101. W.	1	15
28.	—	(in E-dur)		109. W.	1	—
29.	—	(in As-dur)		110. W.	1	15
30.	—	(in C-moll)		111. W.	1	15

Duetten,

für Pianoforte und Violine

von

Ludw. van Beethoven.

Nr.			Werk	fl.	kr.
1.	Sonate	(in F-dur)	17. W.	1	30
2.	—	(in A-moll)	23. W.	1	30
3.	—	(in F-dur)	24. W.	1	30
4.	—	(in A-dur)	30. W.	1	30
5.	—	(in G-dur)	30. W.	1	30
6.	—	(in C-moll)	30. W.	2	30
7.	—	(in A-dur)	47. W.	2	30
8.	—	(in G-dur)	96. W.	2	15